
32
6 F
11



P. Nicolai Sisini a Valentano ad simpliciter usum 1828

VIA RETTA
DELLA VOCE CORALE,
OVERO
OSSERVATIONI
Intorno al Retto Eſercitio
DEL
CANTO FERMO
DIVISE IN CINQVE PARTI,

Oue ſi dà vn'eſattiſſima, e faciliſſima Inſtruttione di queſt' Arte,

Con vn nuouo Modo di reggere, e mantenere il Coro ſempre in vna medeſima Voce, sì per la parte del Coriſta, come anco dell' Organiſta.

DEL P. F. GIVLIO CESARE MARINELLI
SERVITA DA MONTE CICARDO.

AL REVERENDISS. PADRE, IL P. M.
GIO. VINCENZO LVCCHESINI.
Qualificatore della S. Vniuerſale Inquiſitione, e Vicario Generale Apoſtolico della Religione de' Serui.





In Bologna, per Giacomo Monti, 1671. *Con licenza de' Superiori.*

REVERENDISS. PADRE,
Sig. e Padron Colendissimo.


L'insigni Meriti, che quasi Voci gloriose hanno così degnamente chiamata V. P. Reuerendissima al Supremo Gouerno del nostro Sacro Ordine de Serui di Maria Vergine, riconoscono senza dubbio per vera Madre la sua vera Virtù: & io la riconosco per soaue Inuitatrice, anzi per Inuolatrice dell'animo mio, mentre non posso, non inuiarlo à lei, sì per congratularmi delle sue riguardeuoli Esaltationi, sì anco per consecrare in perpetuo al di lei Patrocinio le presenti *Osseruationi* intorno al retto essercitio del Canto Fermo con titolo di *Via retta della Voce Corale*.

Che se appresso di lei apparirà questa *Via* in molte parti occupata dall'ombre oscure delle mie imperfettioni; la sua singolare Benignità, tante volte sin'hora da me esperimentata, quante sò, di non poterle rendere basteuoli gratie, per corrispondere al mio Debito, & al suo Merito, mi dà ferma speranza, che da i raggi lucenti delle sue perfette Virtù sia per essere totalmente illuminata.

E se non sono degne (come in verità confesso) queste *Osseruationi*, per la bassezza dello stile, di comparirle auanti, essendo lei asuefatta à rimirare i Soli de i più illustri Ingegni; spero però dal Cielo della sua Bontà, prouare influssi di tale Aggradimento, che le renderà solleuate anche al Credito comune del Mondo.

E se hauesse bisogno quest'*Opera* di ripararsi da mordenti Latrati de' Momi; come già mai da questi potrebb' essere meglio diffesa, quanto con la forza inuitta del suo generoso Leone? Anzi portando in fronte il suo Reuerendiss. Nome

GIOVANNI VINCENZO, oltremodo li *giouarà* à *vincere* ogn' offesa de' Critici. E comparendo anche in publico sotto l'Ombra felice dell'antica sua Stirpe de' Lucchesini, principali Nobili della famosa Republica di Lucca, mi dò à credere, sarà per tal rispetto con occhio più puro mirata.

E se tutta quest'*Opera* altro non è, che vna *Via retta*, la quale conduce à lodare col puro Canto rettamente Iddio, e li Santi suoi; qual Stella più fausta nell' vscire tal *Via* alla luce apparire poteua, che più soauemente inclinasse gli Animi ad intraprendere il camino per quella, quanto la Gloria Immortale di V. P. Reuerendissima; mentre à pena posto il piè sopra il più alto Soglio dell' Ordine nostro, hà saputo con la soauità del suo nobil dire, quasi con dolce Canto, così rettamente lodare i veri Figli della nostra Seruitana Religione, che ella sola trà tanti suoi Predecessori di quattro Secoli intieri, hà meritato d' ottenere dal Vicario di Christo la Gratia segnalata di poter lodare il nostro Beato Filippo Benizzi col titolo di Santo?

Non fia dunque marauiglia, se io da tanti, e sì degni motiui soauemente spinto, non posso contenermi, di non dedicare con tutto l'animo, e me stesso, e l'*Opera* al benignissimo Patrocinio di V. P. Reuerendissima, à cui sì come queste mie, benche pouere, Dimostrationi di viuo affetto con humile riuerenza offerisco, così adesso per sempre indissolubilmente obligato mi rassegno.

Di V. P. Reuerendissima.

Humiliss. Seruo, e Suddito

F. Giulio Cesare Marinelli da Monte Cicardo.

L'Autore à chi Legge.



Ssendo io stato sin' hora più volte richiesto da diversi Religiosi (benigno Lettore) à dar fuori con qualche buon' ordine molte Osservationi, e Regole del Canto Fermo, che già in confuso haueuo appreso, & annotato, parte per ammaestramento di viua voce dalla buona memoria del P. Cornelio Grandi Seruita da S. Giorgio di Bologna, parte dalla prattica, che hò fatto in seruire la mia Religione, & altri miei Amici in molte, e diuerse occasioni, e parte da' Libri, & Autori di questa Professione; ò dare almeno in scritto la Dichiaratione del Modo, che hò tenuto, e tengo nel reggere, e mantenere il Coro sempre in vna medesima altezza di Voce; e conoscendo io poter dire in ciò quel, che ad altro proposito disse Agostino Santo nell'vndecimo Libro delle sue Confessioni al Cap. 14. Si nemo ex me quærat, scio, si quærenti explicare velim, nescio: *non poteuo per tanto indurre me stesso à tale impresa.*

Mi considerando poi l' obligo grande, che hà ciaschedun Religioso, dedicato al Coro, di applicare tutte le forze in studiare, imparare, e fondatamente possedere in atto prattico il Canto Ecclesiastico, detto comunemente Canto Fermo, *come si caua dal Sacro Concilio Tridentino sess.23. cap.18. de Reformatione, che comincia* Cum adolescentiũ ætas, *e conforme anco si deduce dalle Constitutioni della nostra Religione de' Serui di Maria Vergine cap.* 11. De promouendis ad Sacros Ordines *da quella Clausula* ij tantùm admittantur, qui Rectè in Cantu Ecclesiastico, quem firmum vocant, instructi sint, *& in spetie da quella parola* Rectè *con la quale si esprime, che non deue Vno contentarsi solamente d' vn poco di cognitione superficiale, di poter andar dietro à gli altri; mà che procuri di esserne instrutto tanto fondatamente, che sappia con ogni sicura Rettitudine essercitarlo; il che pare si possa dedurre anco dalla Bolla di Papa Vrbano VIII. inserta nel principio del Breuiario Romano, che così dice,* Diuinam Psalmodiam Sponsæ, consolantis in hoc exilio absentiam nostram à Sponso Cælesti, decet esse non habentem rugam, neque maculam. Quippè cum sit eius Hymnodiæ filia, quæ canitur assiduè antè Sedem Dei, & Agni, vt illi similiter prodeat, nihil, quantùm fieri potest, præferre debet, quod Psallentium animos, Deo, ac diuinis rebus, vt conuenit, attentos auuocare aliò, ac distrahere possit. *E pure ciò non ostante pochi siano quelli, che voglino attendere, ed essercitarsi* ex professo *in detto Canto Fermo, quasi che gli paia cosa di poco rilieuo.*

Quindi

Quindi è, che per secondare il buon desiderio di molti Religiosi, ed anco per porgere à tutte le Persone dedicate al Coro migliore occasione, di applicar l'animo alla Rettitudine di sì diuota Professione in conformità delle predette parole Rectè in Cantu Ecclesiastico instructi sint: *hò intrapresa volontieri la fatica, di mettere in scritto tutte l'Osseruationi, che haueuo già così in confuso auuertito assieme con altre inuestigate di nuouo, con disporle, e riferirle tutte in vn sol corpo in guisa, che faccino, e constituischino vna* Via retta della Voce Corale, *alla quale, come à vero Oggetto di attributione si ordinano, e si riducano tutte l'altre cose, che si trattano del Canto Fermo.*

Hauendo dunque riguardo à qualunque Persona Ecclesiastica, e massime Regolare, & in spetie della nostra Religione de Serui, che con diuoto desiderio aspira d'incaminarsi nella retta Via *di questo santo Esercitio, hò compreso tutto il Cumulo delle presenti Osseruationi in venti Capitoli, diuidendolo però in cinque Parti.*

Nella Prima Parte ti asegno (Lettor mio caro) in cinque Capitoli la Materia, cioè il fondamento, & il modo facile di leggere, e cantare con ordine, e con sicurezza tutte le Note con tutte l'Eleuationi, e Declinationi, e Passi, e Salti, che può, e deue fare in questa Via retta *la nostra Voce.*

Nella Seconda Parte con trè Capitoli ti conduco à vedere, & ad imprimerti nella mente la Forma, cioè la quantità, la qualità, e gli effetti delle Formole de' Tuoni, con cui sono fatte le Cantilene Ecclesiastiche, le quali sono come tanti Viaggi particolari, che hà da fare per la detta Via *la nostra Voce; e perche di tali viaggi altri sono lunghi, altri breui; altri all'insù, altri all'ingiù; altri dritti, altri tortuosi; altri difficili, & altri facili, e piani; perciò*

Nella Terza Parte ti dimostro in trè altri Capitoli molte maniere di apprendere la cognitione di tutti, cioè di discernere distintamente, e specificatamente, di qual Tuono sia qualsiuoglia Cantilena dell'Antifonario, e del Graduale, acciò che più francamente tù possi fare tali viaggi di dette Cantilene senza intoppo, e senza timore di errare, per produrre poi con maggior facilità, mediante la buona melodia, l'eccitatione dell'affetto in Dio.

Della Quarta Parte poi in cinque altri Capitoli ti prescriuo vn nuouo Modo facile, e sicuro da tenersi nel principiare, e proseguire ciascheduno de' sudetti Viaggi, cioè nel dar principio, e nel seguitare rettamente sino al fine qualsiuoglia Canto con la giusta altezza della Voce Corale, in gratia della quale hò fatto tutta questa mia fatica.

Nella Quinta Parte finalmente in trè altri Capitoli tratto dell'obligo, che hanno tutti li Cantanti, quasi Viandanti, di accordarsi bene insieme in molte,

molte, e diuerse cose, sì in generale, come nel Cap.1. sì anco in particolare, come nel Cap.2. e 3. dando in fine nel Cap.4. & vltimo vn poco di cibo alla tua curiosità, col toccare l' origine, il progresso, le lodi, e titoli, ed effetti del Canto Ecclesiastico.

Nello scriuere poi non hò hauuto per scopo, come alcuni, vnà somma breuità, per non soggiacere à quel detto d' Horatio;

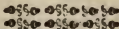
Obscurus fio, dum breuis esse laboro.

mà hò procurato di dichiarare con ogni facilità tutto il mio concetto interno, e di comunicare à gli altri tutto quello, che hò giudicato, ò necessario, ò molto vtile in questa Professione; e ne meno hò tenuto vn stile alto, & eleuato come altri, mà famigliarissimo, conforme all' ammaestramento di Gualfredo nella sua Poetica cap.53. oue dice,

Cum doceas Artes, sit sermo domesticus Arti.
Quælibet Ars gaudet proprijs; sed sint tua verba
Limitibus contenta suis; cùm veneris extra
Per comune forum, placeat comunibus vti.

E per questa medesima cagione, lasciando il latino mi sono seruito dell' Idioma volgare, figurandomi nella mente, di ritrouarmi personalmente (mio caro Lettore) alla tua presenza, e dirti famigliarmente con viua voce tutto quello, che rappresento in scritto; e per questo parlo anco teco in plurale, con dire cantiamo, vediamo, diciamo, &c. volendo così mostrarmi in ciò più tosto tuo Compagno, e Fratello, che Precettore, perche in questo modo io ne spero più facile il tuo profitto.

Del resto poi è vero, che io con le presenti Oßeruationi mostro la Viaretta della Voce Corale, *e di tutto il Canto Fermo, senza mai hauerla io rettamente tenuta, e pratticata; mà non però già mai senza desiderio d'hauerla voluta, e di volerla tenere, quando Iddio me ne concedesse le forze, che mi mancano; e perciò questo affetto mi hà dato ardire d' insinuartela tale qual' ella sia, con speranza, che sij per intraprenderla con animo pronto, candido, & amoreuole. Che se ti riuscirà di qualche sodisfattione, ne darai la gloria à Dio, Dispensatore delle gratie; caso che nò, ti prego almeno d'aggradire il mio buon' animo, e compatire la mia debolezza. Dio sia teco, e pregalo per me.*



IO F. Girolamo Guiducci da Firenze dell'Ordine de' Serui di M. V. per comissione del P. Reuerendiss. Generale hò letto da capo à piè il Libro intitolato *Via retta, &c. ouero Osseruationi intorno al Retto Esercitio del Canto Fermo* del R. P. F. Giulio Cesare Marinelli da Monte Cicardo, & hauendolo ritrouato rettamente composto, e ripieno di molti, e facilissimi documenti per li Studiosi di tale Esercitio; lo stimo assai degno della Stampa. Et in fede, &c.

ATtenta approbatione supradicti Patris concedimus facultatem imprimendi Librum, cuius titulus est *Via retta, &c.* seù *Osseruationi, &c.* si ijs ad quos spectat videbitur. In quorum fidem, &c. Dat. Romæ in Conuentu nostro S. Marcelli 10. Decemb. 1670.

Fr. Ioannes Vincentius Lucchesini Vic. Gener. Apostol.

Vidit D. Matthias Blondeù Pœnitent. ex Cler. Regular. S. Pauli, pro Eminentiss. & Reuerendiss. D.D. Card. Boncomp. Archiepisc. Bonon. & Principe.

Imprimatur.

Fr. Marcellus Gherardus à Diano Ord. Prædicat. Sac. Theol. Magist. & Vicar. Gener. S. Offic. Bonon.

Della

Della Via retta della Voce Corale,

OVERO

DELL' OSSERVATIONI

Intorno al retto essercitio

DEL

CANTO FERMO.

PARTE PRIMA.

De' principij fondamentali del Canto Fermo contenuti nella Mano di Guido Aretino, Cap. I.



Chjunque desidera d' incaminarsi rettamente nell'essercititio del Canto Fermo, e d' acquistarne fondatamente la vera cognition prattica, conuiene, che prima d' ogn' altra cosa diligentemente osserui, e radicatamente s' imprima nella mente l'Ordine, la Dispositione, e la Forza di queste sette lettere G, A, B, C, D, E, F, doue stà fondata, & hà dependenza tutta la Rettitudine del Canto, come si raccoglie dalli suoi primi Autori, Platone, Aristotele, Boetio, & in specie da Guido Aretino nella sua Mano, abbracciata da tutta la Chiesa, come opportunamente dirassi à suoi luoghi.

OSSERVATIONE PRIMA.

Dell' ordine delle sette Lettere.

Deuesi primieramente osseruare l'Ordine, che hanno queste sette lettere, secondo che le pone Guido Aretino, cioè che il G stà nel primo luogo, l'A nel 2, il B nel 3, il C nel 4, il D nel 5,

l'E nel 6, è l'F nel 7 luogo, è questo si chiama Ordine diretto, al quale corrisponde vn' Ordine, che si chiama indiretto, col quale si viene indietro in questo modo: prima è l'F, poi l'E, poi D, poi C, poi B, poi A, & in vltimo G; sì chè col primo Ordine si và all'innanzi, e col secondo si torna indietro: douemo dunq; hauer in prattica nella memoria questi due Ordini, cioè saper dire francamente le sette lettere, sì al diritto, come al riuerso, così G, A, B, C, D, E, F: F, E, D, C, B, A, G, e ciò non vna volta sola, mà saperle dire successiuamente trè volte, lasciando di dire nella terza volta la lettera F: di modo che venghino ad arriuare al numero di venti lettere, sì all'innanzi, come all'indietro in questa maniera: G, A, B, C, D, E, F: G, A, B, C, D, E, F: G, A, B, C, D, E: e questo è l'Ordine diretto; l'indiretto è questo: E, D, C, B, A, G: F, E, D, C, B, A G: F, E, D, C, B, A, G, il qual numero di lettere dal Sig. Galeazzo Sabbatini Canonico di Pesaro nelle sue Scintille Armoniche, vien chiamato l'*Alfabeto del Canto* contenuto nella Mano di Guido.

OSSERVATIONE SECONDA.

Della Dispositione delle venti Lettere.

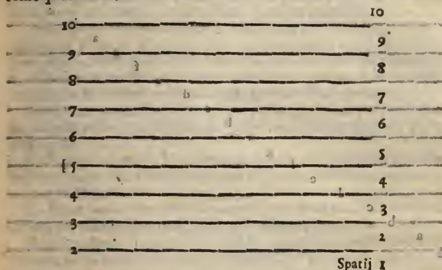
QVanto alla Disposirione douemo per adesso figurarci solo nella mente, che le sopradette 20. lettere dalli sopracitati primi Autori sono poste vna sopra l'altra in tal guisa, che con esse, quasi come con tanti gradini, se ne formi vna ben agiustata scala, per la quale si vadi ascendendo dal primo fin' all'vltimo gradino, recitando le lettere al diritto, e dopo essere arriuato à cima, parimente per la medesima scala si venga descendendo recitando l'istesse lettere al riuerso, come meglio si vedrà più oltre.

OSSERVATIONE TERZA.

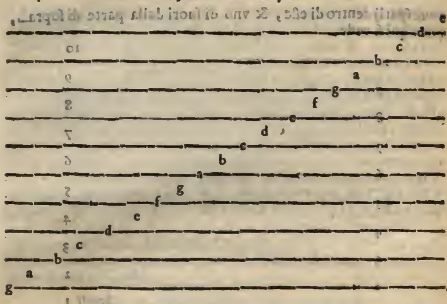
Delle Righe, e Spatij sopra di cui stà segnato il Canto Fermo.

LA forza poi, & il significato delle sudette lettere consiste in molte cose. Primieramente rappresentano, e dimostrano vn Contenuto, ouero vna Tirata di dieci righe, ò linee paralelle con

noue spatij dentro di esse, & vno di fuori dalla parte di sopra, come qui si vede.



E tali righe, e spatij per adesso li chiamaremo gradini, ò scalini comuni della voce, ciascuno de' quali, come afferma il P. Illuminato l. p. c. 3. hà da pigliar il suo nome proprio da vna delle sette lettere sudette, replicate trè volte fin' al numero 20. per esempio, la prima riga da basso si chiamarà G (che questa per l' appunto è la prima lettera per l'Ordine diretto) il primo spatio di dentro trà la prima, e la seconda riga si addimandarà A; la seconda riga si nominarà B; il secondo spatio si dir à C; la terza riga haurà nome D; il terzo spatio sarà chiamato E; la quarta riga verrà addimandata F; l' altro spatio di sopra sarà nominato di nuouo con la prima lettera G; e così replicando l' istesse lettere nel modo accennato nella prima, e seconda Osseruatione, si seguiti fino all'vltimo spatio di fuori, che venirà à chiamarsi E, che è l'vltima delle venti lettere sudette, come si vede in quest' altro esempio.



Questa seconda Tirata di righe, e spatij con le lettere sopra di loro ordinatamente disposte à guisa di scala, vien chiamata da Musici il Monocordo del P. Guido d' Arezzo, nel quale chiaramente si vede, come ciascheduna riga, e ciascheduno spatio piglia la sua propria denominatione, e vien dimostrata da vna delle sudette sette lettere: si vede ancora come cominciando da piedi à recitarle alla dritta, si và ascendendo per esse, come fossero tanti gradini di vna scala; parimente cominciando da cima à recitarle alla riuersa, si viene all' ingiù sino à piedi, come che medesimamente da vna scala si descendesse, e per questo gli chiamiamo per adesso gradini, ò scalini comuni della voce: si dice (per adesso) perche poi li daremo vn' altro nome più particolare.

OSSERVATIONE QVARTA.

Come le dieci righe si restringono in quattro righe sole con la diuisione dell' Alfabeto del Canto posto nella Mano di Guido.

IN oltre le sette lettere sono recitate trè volte lasciando nella terza volta l' F, in modo, che arriuino à rappresentare il numero di venti gradini comuni della voce, per denotare in prima l' *Arsis*, e'l *Thesis* della voce humana, cioè, che il numero delle voci, ò suoni, che possi formare vn petto humano dalla più bassa voce,

che è l'*Arsis* fino alla più alta, che è il *Thesis*, è stato giudicato, che possi arriuare acuta fino à venti, se bene pochi se ne trouano, che arriuino à tal numero, e pochissimi, che lo trapassino.

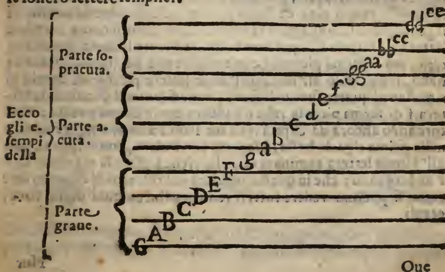
E poi anche sono le sette lettere replicate trè volte per additare, che tutti li venti gradini della voce sono diuisi da Musici in trè parti, ouero Ordini partiali, à corrispondenza di trè luoghi, oue si fa risuonare la voce humana, cioè *in pectore, in gutture*, & *in capite*, osseruati dal P. Potentino nelle sue Regole de' Fiori musicali. c. 18.

La prima parte si chiama graue per la grauezza, e parte più bassa della voce, che si forma *in pectore*, cioè nella più bassa parte della gola.

La seconda parte si chiama acuta, perche più si acuisse, e si assotiglia la voce, mentre vien formata *in gutture*, cioè nel mezo della canna della gola.

La terza parte vien detta sopracuta, perche la voce fà gli vltimi sforzi, formandosi *in capite*, cioè nella suprema parte della gola.

E ciascheduna di queste trè parti si rappresenta con le medesime lettere, mà di diuersa forma, per diuersificar vna parte dall' altra. La parte graue si rappresenta con le sette lettere di forma majuscola. La parte acuta con le sette lettere di forma piccola, e tonda. La parte sopracuta con le medesime lettere piccole geminate; mà non per questo, che sono raddoppiate si deue pronuntiare due volte gg, due volte aa, e così dell' altre, mà si pronuntiaranno come se fossero lettere semplici.



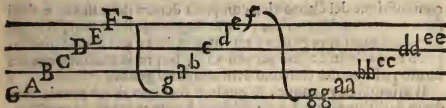
Oue

Oue si osserui, come quelle lettere, che nella parte graue occupano le righe, nella parte acuta poi occupano li spatij, e quelle, che nella parte graue occupano li spatij, nella parte acuta occupano le righe; mentre nella parte graue la prima lettera maiuscola, che è G, comincia in riga, e l' altra segue in spatio, e così di mano in mano fin' all' vltima lettera maiuscola, che è F, quale pure si vede essere in riga; la doue nella parte acuta succede tutto il contrario, mentre per rispetto dell' ordine alternatiuo delle dieci righe, e dieci spatij (douendo sempre dopo la riga seguire lo spatio) la prima lettera piccola della parte acuta, che è g, è posta nel quarto spatio delli dieci, e viene ad essere nel primo spatio della detta parte acuta, e proseguendo alla dritta alternatiuamente, l' vltima lettera piccola, che è f, viene parimente à ritrouarsi in spatio; e nella parte sopracuta le lettere geminate cominciano, e seguono di nuouo come le maiuscole.

Mà douunque si comincino, ò nello spatio di dentro, ò di fuori, ò nell' istessa riga, sempre ciascheduna parte (quando sia intiera) deue necessariamente in se contenere sette gradini, nè più, nè meno, e per questo sette solamente sono ancora le lettere, come più oltre meglio spiegaremo nel Cap. 5. Osser. 29.

Essendo dunque, che ciascheduna parte comprenda sette sole lettere; ne seguita, che tutti li venti gradini comuni della voce si possono commodamente restringere in vna Tirata di quattro sole righe con li suoi spatij, ponendo per la parte graue la prima lettera G nella prima riga da basso, e seguitando alternatamente di riga in spatio fino alla quarta riga di sopra, oue si troua l' vltima lettera maiuscola F, e poi tornando à replicare l' istessa prima lettera, mà di forma piccola g con trasportarla nel primo spatio da basso, seguitando all' insù con l' altre lettere piccole di spatio in riga fino al quarto spatio di fuori, doue si trouarà di nuouo la lettera f di forma piccola, che è l' vltima per la seconda volta; e ritornando ancora da capo à recitare l' istessa lettera gg geminata nella prima riga da basso, si seguiti con l' altra, come sopra, finò all' vltima lettera geminata ee, che viene à essere la vigesima nell' andare in sù: che in questa maniera nel ristretto di quattro sole righe si possono vedere tutti li venti gradini comuni della voce: eccoli.

Hor

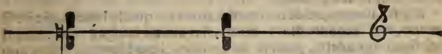


Hor ſi vede, che tutto quell' intiero Contenuto di dieci righe, e dieci ſpatij ſi reſtringe commodamente in quattro righe ſole; e però in tutti li libri di Canto Fermo le ſole quattro righe communemente ſi vedano vſate, con le quali ſi può rappreſentare qualſiuoglia Canto. E ſe in alcun libro ſi vedeſſero mai cinque righe, ciò non è, perche non baſtino quattro, mà ſolo per maggior commodità di chi l' hà da cantare.

OSSERVATIONE QVINTA.

Delle Chiaui vniuerſali, e particolari del Canto Fermo contenute nella Mano di Guido.

LE ſopradette ſette lettere per la forza, che hanno di denominare, e dimoſtrare le righe, e li ſpatij, ſi chiamàno ancora Chiaui vniuerſali, le quali per appunto altro non ſono, che vna dimoſtratione di linea, ouero di ſpatio, come ben dichiara Gio. Tintore, citato dall' Illuminato l. p. c. 3. Mà però ſi auuertiſca, che non tutte ſono ſegnate nelli Canti, perche generarebbono non poca confuſione all' occhio; mà di tutte le venti lettere ſe ne pone ſolamente vna per parte, cioè per la parte graue ſi pone l' F, per la parte acuta il C, e per la parte ſopracuta il G; ma neanche queſte trè F, C, G, ſono ſegnate con la propria forma, e figura di lettera, come già ſi ſoleua fare, mà in vece di eſſe ſi pongono queſti altri trè ſegni, ò Cifre, come nota il Zarlino nell' Inſtitutioni Armoniche par. 1. cap. 8.



Quali communemente ſi chiamano Chiaui particolari del Canto, perche, come oſſerua Franchino nella ſua Muſica cap. 3. tutta la

com-

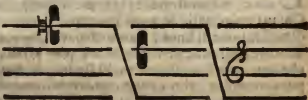
compositione del Canto vien compresa dentro delle linee, e delli spatij, e poi anche, perche, come soggiunge il Zarlino, si come per la chiaue si apre l'vscio, e si entra in casa, e vi si vede quello, che si troua dentro: così per tali Cifre si apre la modulatione del Canto, e si conosce ciascuno delli nominati gradini.

Il primo segno dunque, il quale è formato di trè pezzi, vien detto dall'Illuminato l.p.c.7. Chiaue di natura graue, ouero Chiaue di F*faut*, perche si pone in vece della lettera F, la quale (se si è ben' osseruato nella seconda Tirata delle 10. righe) stà nella quarta riga, cioè nel settimo gradino del Monocordo, che per appunto viene ad essere l'vltima in ascesa della parte graue.

Il secondo segno, che è composto di due pezzi, si chiama dal sudetto Autore Chiaue di b quadro acuto, ouero Chiaue di C*solfaut*, perche si pone in luogo del secondo C, che si troua per ascesa nella sesta riga, cioè nell'vndecimo luogo del Monocordo, che viene ad essere il quarto gradino della parte acuta.

Il terzo segno, che hà figura di vn G, vien detto Chiaue di b quadro sopracuto, ouero Chiaue di g*solreut*, perche si pone in luogo del terzo G, che si troua nell'ottaua riga per ascesa, cioè nel quintodecimo luogo del Monocordo, & è il primo della parte sopracuta. Eccole tutte trè nel suo luogo proprio.

La Chiaue di trè pezzi si vsa, quando il Canto dimora per lo più nella parte graue.



La Chiaue di due pezzi si adopra quando il Canto per la maggior parte dimora nella parte acuta.

La terza Chiaue serue quando il Canto si tiene nella parte sopracuta: Se bene il Canto Fermo poche volte arriua nella parte sopracuta, e quando vi giunge, tocca solamente vn gradino, ò due al più: e perciò la terza Chiaue non si vsa nel Canto Fermo, mà solamente le due prime.

E se si è notato nel Monocordo, tutte trè quelle lettere, cioè l'F primo, il C secondo, & il G terzo, si trouano in riga; onde anco li trè segni sopradetti, posti in luogo di quelle trè lettere, douranno sempre ritrouarsi in riga, e non in spatio: Si che quella riga doue sarà la Chiaue di trè pezzi, sempre si denominarà F graue: e quella

riga,

riga, doue sarà l'altra Chiaue di due pezzi, si chiamarà sempre C acuta: di modo, che posta, ò l'vna, ò l'altra di queste due Chiaui, senza che siano segnate nelli gradini della voce l'altre lettere, facilmente si ritrouarà il nome di tutte l'altre righe, e di tutti li suoi spatij, come hor hora vedremo.

OSSERVATIONE SESTA.

Come si possi trouar il nome di tutte le righe, e di tutti li spatij con vna Chiaue sola, ò al più con due,

PEr pratticare con gli esempi quanto si è quì sopra promesso, sia bene formare primieramente la Tirata delle dieci righe con la sola Chiaue di trè pezzi; di poi l'istesse dieci righe con la sola Chiaue di due pezzi, e finalmente pratticare il tutto nelle quattro righe sole: ecco le dieci righe con la prima Chiaue di trè pezzi.

Hor se ci ridurremo à memoria quelli due ordini di recitar le sette lettere trè volte successiuamente, & anco la dispositione di esse lettere poste vna sopra l'altra à guisa di vna scala, per la quale volendo salire, si recitino le lettere alla dritta, e per descendere si recitino alla riuersa; trouaremo, che con questa sola Chiaue di trè pezzi si viene in cognitione facilmente del nome di tutte le righe, e di tutti li spatij, sotto, e sopra di detta Chiaue in questa seguente maniera.

Già sappiamo, che la riga doue stà la Chiaue di trè pezzi si chiama F graue; hora sotto l'F per l'ordine di discesa vi è l'E: dunque il primo spatio di sotto à detta Chiaue si chiamarà E: sotto all'E vi è il D; sì che la prima riga di sotto à questa Chiaue si dimandarà D; similmente l'altro spatio di sotto venirà à chiamarsi C; l'altra riga B; l'altro spatio A; e l'vltima riga sarà detta G, che è l'vltima lettera per discesa della parte graue, e per ascesa viene à essere la prima. Sì che, se adesso vogliamo ascendere fino alla Chiaue, sapendo già il nome della prima riga da basso, che è G, habbiamo ancora per

l'ordine di ascesa il nome di tutto il restante di sopra, così: la prima riga da basso è G, il primo spatio A, la seconda riga B, l'altro spatio C, l'altra riga D, l'altro spatio E, e l'altra riga della Chiaue pure la sappiamo, che è F graue, cioè la settima, & vltima lettera della parte graue.

Con questo medesimo ordine habbiamo ancora il nome di tutte le righe, e di tutti li spatij, che si trouano sopra detta Chiaue, così: Nella riga, dou'è la Chiaue, ci stà l'vltima lettera della parte graue, che è F; dunque nel primo spatio sopra questa Chiaue di nuouo si dirà g (in forma piccola) che è la prima lettera della parte acuta per ascesa; similmente la prima riga di sopra si chiamarà a; l'altro spatio b; l'altra riga c; e così successiuamente finò à cima, doue trouaremo la lettera ee geminata nell'vltimo spatio di fuori, il quale è l'vltimo gradino per ascesa della parte sopracuta; e per discesa viene à essere il primo. Sì che, se adesso vogliamo descendere, sapendo già il nome del supremo gradino, hauremo per l'ordine di discesa il nome di tutti gli altri gradini fino à piedi, come chiaramente si può prouare senza più allungar il discorso.

Poniamo hora l'istesse dieci righe con l'altra Chiaue di due pezzi, così.

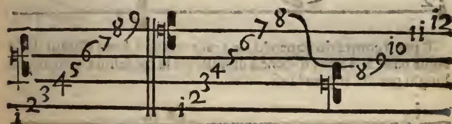
E parimente con questa sola Chiaue trouaremo il nome di tutte le righe, e di tutti li spatij, tanto sopra, quanto sotto di essa in tal modo.

La riga, doue si troua questa Chiaue, si chiama c acuto: dunque li spatij, e le righe, che sono sopra di esse, si chiamaranno con le lettere, che seguitano successiuamente per l'ordine dritto dopo il c acuto; cioè d, e, f: gg, aa, bb, cc, dd, ee; e poi recitando quest'istesse lettere alla riuersa, potiamo descendere, e ritornare di nuouo fino alla riga, doue stà questa Chiaue; e sapendo, che essa si dice c acuto, se seguitiamo all'ingiù à recitar le lettere alla riuersa, potremo descendere anco fino à piedi dell'vltima riga da basso, che è G graue; e poi di bel nuouo recitando l'istesse lettere alla dritta salendo, ritornaremo non solo fino alla Chiaue, mà fino all'vltimo spatio fuori delle righe: e così senza segnare alcun'altra

let-

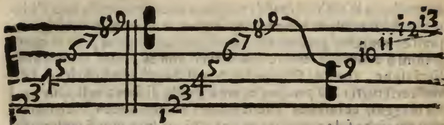
lettera sopra le righe, e spatij, potiamo anco con questa sola Chiaue trouar il nome di tutte le dieci righe, e di tutti li dieci spatij, quali chiamiamo gradini della voce: dal che si caua, che se questi gradini si douessero sempre dimostrare con la Tirata intiera delle dieci righe, vna sola Chiaue sarebbe stata più che sufficiente à dimostrarli tutti: Mà perche (come si è visto di sopra nell' Osser. 4.) per maggior chiarezza si restringono nel semplice Contenuto di quattro righe sole; perciò con vna Chiaue sola non si possono dimostrare tutti; mà due almeno sono necessarie per il Canto Fermo, cioè quella di trè pezzi, e quella di due.

La Chiaue di trè pezzi, ò di *Ffaut*, stando immobile nella seconda, e nella terza riga per discesa, hà potestà di dimostrare noue gradini, cioè quattro righe, e cinque spatij; e se starà nella quarta riga di sopra, hà potestà di dimostrarne otto, cioè quattro righe, e quattro spatij; ma se, dopo esser posta in vna riga da alto, si trasportarà in vn' altra riga da basso, ne può dimostrare fino à dodici, cioè sette della parte graue, e cinque della parte acutà; e per far ciò meglio conoscere in figura, poneremo li numeri sopra le righe, e li spatij per denotare quanti gradini può dimostrare la Chiaue: eccoli.



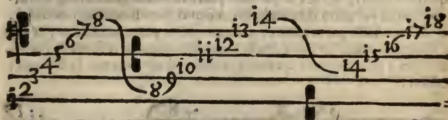
E se vogliamo saper il nome di tutti questi gradini, si tenghi la regola, che habbiamo pratticato di sopra nelle dieci righe con la Chiaue di trè pezzi, che si trouarà il tutto.

La Chiaue di due pezzi stando sempre immobile in vna delle quattro righe, ha potestà di dimostrare noue gradini, cioè quattro righe, e cinque spatij; mà se si trasportara da vna riga all'altra, cioè, ponendosi prima in vna da alto, e poi in vn'altra da basso, ne può dimostrare fino à tredici, cioè, quattro graui, sette acuti, e due sopracuti, che appunto più sù non si troua, che arriui il Canto Fermo; vedasi nella seguente facciata.

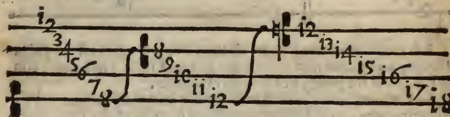


E per saper il nome di tutti, si tenghi la regola delle 10. righe con la Chiaue di due pezzi.

Finalmente con tutte due le Chiaui successiuamente poste, hora in vna, & hora in vn'altra delle quattro righe, trasportandole dalle righe alte alle basse, si può dimostrare fino à sedici gradini, & in occorrenza anco 18. Vedi la proua per ascesa.



E per il contrario ponendo, e trasportando dette Chiaui dalle righe basse alle alte, si viene à dimostrare la medesima quantità di luoghi per discesa: vedansi.



E per trouar il nome di tutti questi gradini, si applichi la regola delle dieci righe posta quì sopra per tutte due le Chiaui, che si trouarà il tutto. Et in questa maniera cō l'Alfabeto delle 20. lettere di sopra mostrate, hauremo per auuētura hauuta vna buona prattica, e fondamētale cognitione (almeno tanto quanto per adesso ci basti) delle Righe, e delle Chiaui, che si vsano nel Canto Fermo.

Delle

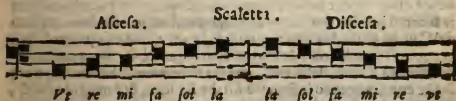
Delle Note del Canto Fermo, segnate nella Mano di Guido. Cap. 2.

Resta hora da vedere in particolare, che cosa sia, & à che serua la sopradetta Tirata di righe, e spatij, che con le Chiaui vniuersali, e particolari si dimostrano.

OSSERVATIONE PRIMA.

Del Nome delle voci, e delle Note, poste à guisa di Scaletta.

Le Righe con li spatij, di cui si è discorso nel precedente Capitolo, seruono appunto come per Scala, per la quale và caminando la nostra voce, ascendendo, e descendendo per esse, come per tanti gradini di vna scala: onde in realtà altro non sono, che il Luogo, la Sedia, il Sito, la Stanza, la Corda, sopra di cui si pongono, e si segnano li diuersi suoni della Voce cō vn simil segno ■, generalmente addimandato *Nota*: e per esprimere con qualche nome particolare ciascheduna di queste Note, furono ritrouate dal P. Guido Aretino queste sei sillabe, *Vt, re, mi, fa, sol, la*, che constituiscono vn' ordine detto da Musici Esacordo, e da noi chiamato la Scaletta del Canto, essendo appunto fatto à guisa di tanti passi, che fà la Voce da vn gradino all' altro, come qui si vede in figura.



Si auuerta qui, che li Moderni in vece della sillaba *vt*, vsano quest' altra sillaba *do*, e così communemente si prattica nel cantar le Note.

OS-

OSSERVATIONE SECONDA.

Della distributione delle sudette sei sillabe à ciascheduna delle 20. lettere, oue si dà vna facilissima dichiaratione della Mano di Guido.

QVeste sei sillabe sono state poi dal medesimo P. Guido disposte, distribuite, e congionte à ciascheduna delle 20. lettere sopradette; doue vna, doue due, e doue trè, con sì mirabil modo, che ne compose 20. artificiose parole, ciascuna delle quali nel medesimo tempo ci manifesta il nome della riga, ò dello spatio, che sia; & il nome delle voci, che in tal riga, ò spatio si può formare, come chiarissimamente si può vedere da chiunque leggerà, & ad altri spiegarà la qui infrascritta Dichiaratione, cioè.

Alla prima lettera della parte graue, che è G, hà dato la sola prima sillaba *Vt*; e così oue nel Capitolo precedente si era imparato solo il nome della prima riga, che è G, adesso hauremo imparato ancora il nome della voce, che in quella riga si forma, che è *Vt*: Sì che congiungendo insieme il nome della riga, & il nome della voce, e pronunciando in prima la lettera G in greco Gamma (per dar l' honore à Greci, primi Inuentori del Canto) con la sillaba latina *Vt*, diremo in vna parola intiera Gamma*ut*. Alla lettera A hà assegnato similmente la sola sillaba seguente *re*, e così oue prima haueuamo solo il nome dello spatio, che è A, adesso habbiamo ancora il nome della voce, che in quel spatio si forma, che è *re*: sì che congiungendo la lettera A con la sillaba *re*, pronuntiaremo intieramẽte nel secondo luogo A*ré*. Appresso il B parimente hà messo la sola syllaba *mi*; e così oue prima si sapeua solo il nome dell'altra riga di sopra, che è B, adesso sappiamo ancora il nome della voce, che iui si forma, che è *mi*: sì che vnendo insieme il B con il *mi*, diremo nel terzo luogo l'intiera parola B*mi*. A lato del C vi hà posto due sillabe, cioè *fa*, e *vt*; e così oue prima solo si era conosciuto il nome dell' altro spatio, che è C, hora conosciamo ancora li nomi delle voci, che iui si formano, che sono *fa*, e *vt*; sì che congiungendo insieme le sillabe frà loro, & vnendole col C, diremo nel secondo spatio C*faut*. À canto del D ne hà posto parimente due, cioè *sol*, e *re*, le quali vnite, che le hauremo insieme, & aggiontele al D, diremo iui in quella riga D*solre*. Vicino all'E similmente ne hà collocate due, cioè *la*, e *mi*; le quali congiongendole con la lettera E, diremo iui in quel spatio E*lami*. Appresso all' F ne hà messe pure due, *fa*, e *vt*, le quali congionte con la detta lettera F, fanno dire in quella riga F*faut*. E questo è anco il

nome

nome della Chiaue di trè pezzi, che serue per la parte graue, la quale fin quì appunto arriua, e termina.

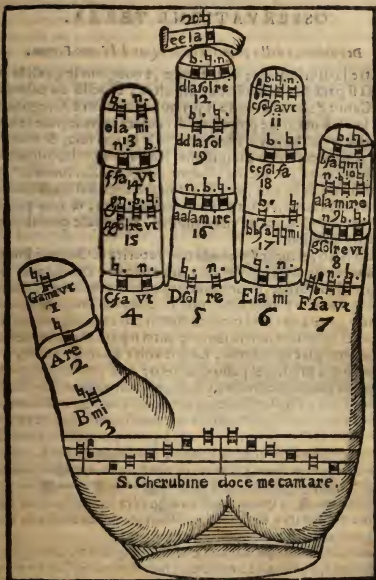
Si noti quì, che li Moderni vogliono, che si pronuntij F*afaut*, e non E*ffaut*, perche (dicono) si pronuntiarebbe due volte la lettera E; tuttauolta dicasi con la bocca comunque si vuole, che nello scriuere si deue mettere la sola lettera maiuscola F con le sole due sillabe, come quì sopra habbiamo scritto.

Sopra l'F seguita immediatamente il g piccolo, che è la prima lettera della parte acuta, & appresso à questa vi hà poste trè sillabe, cioè *sol, re, vt*; e così, oue prima si sapeua solo il nome del primo gradino (che è anco il primo spatio) della parte acuta; adesso sappiamo etiandio il nome delle voci, che in quel spatio si fanno, che sono, *sol, re, vt*: sì che diremo in quel spatio con vna parola intiera g*solreut*. All'a hà dato pure trè sillabe, *la, mi, re*; onde per quella riga constituiscono l'altra parola a*lamire*. Al B hà congionto pure due sillabe, *fa*, e *mi*, le quali non solo sono diuerse di nome, mà anco di voce, come poi diremo meglio più oltre; e però per significare la differenza, che vi è dal pronuntiare la sillaba *fa*, al pronuntiare la sillaba *mi*, in vn'istesso spatio, fù espediente scriuere la lettera B in due modi, cioè vna volta in figura tonda, e piccola, & vn'altra volta in figura quadra pure piccola; eccole: b, ♮: e così accompagnando la sillaba *fa* al b tondo, e la sillaba *mi* al ♮ quadro, si pronuntia in quel spatio vn'intiera parola b*fa*♮*mi*. Si auuerta però, che se bene la lettera B è segnata due volte nell'istesso spatio, cioè tonda, e quadra, non per questo si accresce il numero delle lettere: atteso che il b tondo è stato aggiunto al ♮ quadro per accidente, come più oltre diremo; onde non hà per se stesso, nè linea, nè spatio proprio da denominare, come ben'osserua il Potentino nel cap. 17. Sotto il c ne hà messo trè, *sol, fa, vt*; e così faremo in quella riga l'intiera parola c*solfaut*, e questo è anco il nome della Chiaue di due pezzi, che serue per la parte acuta, e sopracuta nel Canto Fermo. Al d ne hà dato trè altre, *la, sol, re*; che in quel spatio constituiscono vn'intiera parola d*lasolre*. All'e ne hà accopiate due, *la, mi*; onde in tal riga diremo e*lami*. All'f, altre due, *fa, vt*; e però in quel spatio dirassi f*faut*, e quì finisce la parte acuta.

Segue sopra l'f piccolo la lettera gg geminata, che è la prima per la parte sopracuta, & à questa vi ha cōgionto trè sillabe, *sol, re, vt*; il gg sarà il nome della riga, e le trè sillabe il nome delle voci, che

in tal riga si possono fare; onde iui dirassi gg*solreut*, e questo è anco il nome della terza Chiaue, che serue nel Cãto Figurato per la parte sopracuta. Sotto l'aa vi sono altre trè sillabe, cioè, *la*, *mi*, *re*, l'aa per il nome dello spatio, e le trè sillabe per il nome delle voci di quel spatio: e così tutt'insieme fanno aa*lamire*. Sotto il bb parimente sono due sillabe, *fa*, e *mi*, differenti nõ solo di nome, mà anco di voce, come si è detto di sopra nella parte acuta: onde dirassi in tal riga bb*fa*♮♮*mi*. Al dd sono congionte altre due sillabe, *la*, *sol*; che fanno dire in quel spatio, dd*lasol*; finalmente sotto l'ee v'è la sola sillaba *la*, onde per l'vltimo spatio di fuori diremo ee*la*.

Sì che manifestamente si vede, come si possino, e si debbano distintamente conoscere in vn'istesso tempo li nomi delli gradini, e li nomi delle voci, e note, che in tali gradini si segnano, e si formano: e però è molto necessario hauer ben in pronto nella memoria tutte queste 20. parole cõ quell'ordine, che si disse nell'Oss. 1. cioè Gamma*ut*, A*re*, B*mi*, C*faut*, D*solre*, E*lami*, F*faut*, g*solreut*, a*lamire*, b*fa*♮*mi*, c*solfaut*, d*lasolre*, e*lami*, f*faut*, gg*solreut*, aa*lamire*, bb*fa*♮♮*mi*, cc*solfa*, dd*lasol*, ee*la*. Le quali parole da gli Autori si chiamano Positioni del Canto, perche (come si è mostrato) denotano nõ solo il gradino della voce, & il sito delle note; mà ancora le voci, e le note istesse: onde quando sarà fatta questa interrogatione. In qual Positione, ò in qual Luogo, ò Sito, ò Corda, ò Casa, ò Stanza si troua la tale, ò la tal nota? Bisogna ridursi à memoria la regola del primo Capitolo all'Osser. 6. oue alle semplici lettere iui notate aggiungendoui adesso anche le sillabe, e le note (come quì sopra si è dichiarato) si potrà poi con l'intiera parola adequatamente rispondere con dire: si troua, per esempio, in F*faut* graue, ò in a*lamire* acuto, ò in gg*solreut* sopracuto, conforme al luogo, ò sito, oue sarà la nota: e quì consiste in gran parte il fondamento prattico del Canto Fermo. Che perciò à fine, che più facilmente, e più tenacemente gli Giouini potessero tenere à mente, & in prattica viua le sudette 20. parole; mirabilmente sono state disposte dall'istesso P. Guido d'Arezzo sopra le congiunture delle Dita della mano sinistra dalla parte di dẽtro, cominciãdo nella punta del dito grosso, e seguitando da vna congiuntura all'altra, secondo l'ordine già di sopra prescritto, e per essere la riga più degno luogo, che non è lo spatio, si comincia nella punta del dito grosso la prima Positione Gamma*ut* in riga, e nella congiuntura cõtigua si segue l'altra Positione A*re* in spatio, e così fino al fine vna Positione in riga, l'altra in spatio. Vedasi nella seguente figura.



Disce manum tantum si vis bene discere Cantum,
Absque manu frustra disces per plurima lustra.

OSSERVATIONE TERZA.

Del valore, e della quantità delle Note del Canto Fermo.

Oltre la diſtributione delle ſillabe, e note, con le quali la voce fa li paſſi da vna Poſitione all' altra, ci reſta da oſſeruare, che il Canto Fermo, ſecondo il primo Inſtituto di S. Gregorio Papa, hà per ſua naturale proprietà, di cantare tutte le note, e con le note tutte le ſillabe in vn' iſteſſo modo, & in vna ſola, & vnica miſura di tempo intiero, & indiuiſibile, ſenz'accreſcerle, ò diminuirle nella loro valuta, come dottamente inſegna il Zarlino nell' Inſtitutioni Armoniche par. 1. cap. 8. e non per altro dal medeſimo Autore vien chiamato il Canto Fermo *Muſica piana*, ſe non perche (com' egli dice) naſce da vna ſemplice, & eguale prolatione di voce nella Cantilena.

Solo è ſtato permeſſo (quando con autorità de' Sommi Ponteſici fù modernato il Canto Fermo) nelle parole, che hanno la penultima ſillaba breue, di pronuntiare quella penultima ſillaba vn poco più preſto, e l' antepenultima vn poco più lungo tempo dell' ordinario, preſa in ciò la ſimilitudine di chi camina, poiche ſi come vno nel caminare non fà ſempre tutti li paſſi d' vna medeſima dimora, ma gli è neceſſario, far tal volta qualche paſſo, ò più adagio, ò più preſto del paſſo conſueto: così auuiene alla voce, che oltre la commune dimora, che fà nel Canto Fermo mediante la pronuntia vocale delle ſillabe, e note, gli conuien trattenerſi tal volta maggior ſpatio di tempo in vna ſillaba, e minore in vn'altra, più, e meno dell' ordinario: quindi è, che per moſtrare nel Canto Fermo queſte differenze di tempo, ſi aſſegnano nel Libro intitolato *Directorium Chori* trè ſorti di note, che appariſcano differenti di forma, e figura, come ſi vede — ■ — ◆ — ■ —

Queſta nota ■, la quale è di forma quadra ſenz'alcuna aggiũta, ſi chiama Breue, e và tenuta, e ſoſtentata nel cantarla in Canto Fermo vn ſpatio di tempo, cioè vna battuta.

Queſt' altra nota ◆, la quale è di figura quadra, mà oblonga, e come tonda, ſi chiama Semibreue, e nel cantarla in Canto Fermo, quando è vna ſola, ſi ſcorre vn poco più preſto, douendoſi tenere ſolo vn mezo ſpatio di tempo, cioè vna meza battuta, ouero la metà meno della breue: mà quando ſono più inſieme vnite, ſi tengano tutte come la Breue.

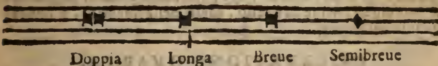
L'al-

L'altra nota, che è di forma quadra, mà con la gamba, ò coda, si chiama Longa, che nel Canto Fermo deue tenersi, e sostentarsi per lo spatio d' vn tempo, e mezo, ouero la metà più della Breue.

Si che la Breue seruirà per significare il tempo ordinario della voce, e l'altre due per significare il maggiore, & il minore dell' ordinario: se bene in quanto al maggiore si troua nel Canto Fermo vn' altra nota quadra con due gambe, come questa, che da alcuni è detta Quilisma; ouero in vece di questa (& è più in vso ne' Libri moderni) si vsano due note vnite insieme, ò Breui, come queste, ò come quest' altre, le quali si pigliano, come se fossero vna nota sola, mà raddoppiata, che però vien nominata nota Doppia, la quale deue esser tenuta due battute, cioè il doppio tempo della Breue semplice.

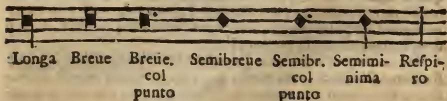
Vi è ancora vn' altra nota (massime ne' Libri antichi) la quale si chiama Obliqua, come questa, mà però nō è diuersa dalla Breue in quanto alla quantità del tempo, mà solo in quanto, che rappresenta con le sue punte estreme due note in diuerso sito, equiualenti à due Breui, cioè la prima in quel sito, doue comincia, e l' altra nel sito, doue termina.

Si sogliono vedere ancora ne' Libri antichi due note in ascesa vna sopra l' altra, mà quella di sopra è più piccola di quella di sotto, come queste, le quali però non hanno alcun particolare significato, mà sono due note Breui, poste in quella maniera per occupar manco spatio di luogo nel Libro. Ma ne' Libri Romani, modernamente stampati, si vedano le sole quattro, quì sopra accennate: eccole.



In oltre si troua il valore, e la quantità delle note in vn' altra maniera, che è diuersa in parte dal Canto Fermo, & in parte dal Figurato: cioè, la Longa di valore di due battute; la Breue semplice di valore d' vna battuta; la Breue con vn punto dopo se, di valore d' vna battuta, e mezo; la Semibreue semplice di valore d'vna meza battuta, ouero di due quarti di vna battuta; la Semi-

breue con vn punto dopo se, di valore di trè quarti di vna battuta; e la Semiminima, ò tonda con la gamba di valore d'vn quarto d' vna battuta. Alla Breue con il punto, che vale vna battuta, e mezo, sempre li segue la Semibreue, che vale vna meza battuta, per compire due battute intiere. Alla Semibreue con il punto, che vale trè quarti d'vna battuta, sempre li segue la Semiminima, che vale vn quarto d' vna battuta, per compire vna battuta intiera. Nel respirare, ò ripigliar il fiato, si può fermare tanto tempo, quãto occorre, non vi essendo misura determinata di tempo per respirare, com'è nel Canto Figurato: eccole tutte in figura.



Et il cantare con tal sorte di note da molti Autori è chiamato Canto Fratto, il quale è differente non solo nel valore delle note dal Canto Figurato, mà ancora perche non osserua la quantità del tempo, misurato col numero continuato in modo, che si habbia da compartire, e sincopare le note, e misurare il respiro; mà solo osserua il tempo interrotto, ò fratto, cioè il differente valore di ciascheduna nota, con libertà di ripigliar il fiato à tempo, e luogo opportuno; oltre che tutti nell' istesso tempo cantano vna medesima nota con l' istessa voce: cosa, che non si fà nel Canto Figurato: & è anco differente dal puro Canto Fermo, perche vsa le note diuersamente da questo, tanto nella quantità, e figura, quanto nel valore.

OSSERVATIONE QVARTA.

Quando sia solito vsarsi nel Canto Fermo ciascuna delle sudette quattro note.

NEl puro Canto Fermo la Semibreue da per se sola di rigore si suol veder posta solamente all' hora, quando si hà da pronuntiare qualche sillaba velocemente, ò sia breue per accento, come

come la ſillaba *mi* nella parola *Dominus*, ouero equiualente alla ſillaba breue, come auuiene molte volte nel leggere, e cantare, che ſe bene vna ſillaba non è breue per accento, ad ogni modo richiede d'eſſer pronuntiata, come ſe foſſe tale: oue ſi auuerta, che auanti alla nota Semibreue, ſempre vi ſarà poſta la Longa, che và tenuta vn tempo, e mezo, per dar poi ſolo quell'altro mezo alla ſeguente Semibreue: che così ſi vede oſſeruato, e pratticato nelli Meſſali, e nelli Manuali Romani, & in altri Libri di Canto Fermo, modernamente ſtampati, e così anco ſi vedra nel noſtro Cantorino latino.

La nota doppia poi ſi vede vſata poche volte: tal volta ſi vedrà nel principio del Canto, altre volte nel mezo, e qualche fiata nel fine, ſecondo l'occorrenze, come ſi toccarà nel cap. 17. Oſſ. 3. fuori di queſte poche occaſioni ſempre ſi vſa la Breue: anzi, benche ſi vedano trè, ò quattro note Semibreui, ò Tonde inſieme gradatamente vna contigua all'altra, queſto non è fatto per ſignificar con eſſe maggior velocità di tempo più preſto di quello della nota Breue, mà ſolo ſi pongano *ad maiorem pulchritudinem Libri, & decorem ſcripturæ, & vt minorem ſpatium loci occupent*, come ſi raccoglie da gli Autori di queſta Profeſſione; e però anco queſte tali note, poſte per lo più ligate ſopra vna medeſima ſillaba, ſi deuono tener ſoſtentate nel medeſimo modo, che ſi tengono le Breui, eccetto ne' Credi, e nelle Lettioni, oue alle volte ſi eſce da i limiti del puro Canto Fermo, anzi ſi laſcia del tutto, e ſi vſa il Canto Fratto, come ſi vedrà nel noſtro Cantorino nelle Lettioni del Natale, e nelle Lamentationi, e per queſto ſi è notato quì ſopra il valore delle note non ſolo del puro Canto Fermo, mà ancora del detto Canto Fratto, acciò meglio ſi diſcerni la differenza dell'vno, da quello dell'altro.

OSSERVATIONE QVINTA.

Della Moſtra, e del Reſpiro, ò Pauſa, che ſi vſa nel Canto Fermo.

Dopo le note ſi ritroua vn'altro ſegno ſimile ad vna nota tonda con la gamba all'insù, come queſta ✓, ouero, come queſta ✓, che comunemente ſi chiama Moſtra, perche effettiuamente non è vna nota, che ſi habbi da pronuntiare come l'altre; mà ſolo è vn'inditio, ò ſegno, quale ſignifica, che la nota ſeguente deue eſſere pronuntiata con la medeſima voce, e nella mede-

medesima Positione, nella quale stà collocata essa Mostra; e però si vede per il più nel fine delle quattro righe in quel luogo, nel quale dourà essere la prima nota dell' altre quattro righe seguenti: si vede ancora tal volta posta nel mezo della Tirata delle quattro righe, quando per altezza, ò per bassezza del Canto viene trasportata la Chiaue da vna riga all' altra, ouero quando vien mutata vna Chiaue in vn' altra; & all' hora si vede sempre la Mostra auanti la Chiaue trasportata, ò mutata, e si troua posta in quel sito, nel quale dourà essere la prima nota dopo la detta Chiaue mutata.

Fia bene ancora l' accennare quì, come il Canto Fermo si serue d'vna sola Pausa comune, detta da Moderni Respiro, ouero Ripigliamento di fiato, che, come afferma il Banchieri, non hà termine, ò misura particolare di tempo, come nel Canto Figurato, mà è vna comune fermata di voce per ripigliare il fiato, e si segna con vna Virgola dritta, che cinge à lungo tutte quattro le righe, di modo, che qualunque volta si vedrà tal Virgola longa, ò dir la vogliamo Sbarra, che attrauersa le quattro righe, è segno, che iui si deue ripigliare il fiato, ò pausare, per poter meglio poi proseguire il Canto.

Oltre il Respiro comune vi è ancora il fine del Periodo, ò del Verso, come ne i Credi, e nelle Sequenze, oue finisce il primo Coro, e comincia il secondo: e ne i Graduali, Tratti, e Responsorij, oue finisce tutto il Coro, e cominciano due Cantori, ò vn solo: e vi è anco il fine di tutto il Canto, quali tutti sogliono esser segnati cō vna Virgola, ò Sbarra doppia, che attrauersa tutte quattro le righe, come la Virgola dritta semplice per la Pausa: eccone gli esempi in figura.

AP-

APPENDICE.

Si douerebbe in questo Capitolo dichiarare ancora, in che modo si faccia per dar il nome à ciascheduna nota, quando sotto di essa non vi è segnata sillaba alcuna delle sei sudette; mà questo lo faremo con miglior occasione nel Capitolo seguente all' Oss.5.

Delle Proprietà del Canto Fermo, con cui si proseguisce la Dichiaratione della Mano di Guido. Cap. III.

COnosciuta già l'inuentione del nome de' gradini della Voce, & ancora il nome, la distributione, il valore, e la quantità delle note segnate ne' detti gradini, ò luoghi della Mano di Guido; segue hora da vedersi più in particolare l' artificiosa dispositione, e qualità delle dette sei note, che seruira per fondamento di saper dare il nome, e la pronuntia conueniente à ciaschedunа nota con ogni franchezza.

OSSERVATIONE PRIMA.

Delle trè Proprietà vniuersali del Canto Fermo, di b tondo, di ♮ quadro, e di natura.

NEl portarsi della voce, l' huomo necessariamente si muoue in qualche modo, e mouendosi, non solo si muoue con qualche misura di tempo, ò veloce, ò tardo, ò mediocre, come dice Boetio nella sua Musica lib.1. cap. 20. mà di più si muoue con qualche intrinseca qualità d' affetto dell' animo, cioè, ò con ira, e sdegno, ò con piaceuolezza, ò con affetto mediocre, secondo, che ricerca il senso delle parole, che si cantano, come meglio diremo in tutto il cap. 7. sì che arriuando la voce vestita di quella qualità intrinseca d'affetto, ò sdegnoso, ò piaceuole, ò temperato nel timpano auricolare de gli Vditori, produce parimente simili effetti, ò affetti di melodia ne gli animi loro, dal che vengono mossi, od immutati nell' inclinatione naturale, secondo la qualità delle voci, e melodie di quel che si canta. Ciò si vede chiaro negli humani discorsi, poiche

che se vno vuol muouere vn' altro (per esempio) ad ira, parla con voce aspra, dura, e sdegnosa; se vuole indurlo alla piaceuolezza, ò ad altro simile affetto, parla con voce di somigliante affetto vestita: così chi vuole, che il Canto sortisca il suo formale effetto, è necessario, che la voce sia accompagnata hor con vno, hor con vn' altro di questi trè modi di b tondo, di ♮ quadro, e di natura, come con trè Proprietà vniuersali di esso.

Il modo di ♮ quadro, ò di ♮ duro, fà vn' effetto, ò affetto di melodia acra, sdegnosa, & orgogliosa, perche, come spiega l'Auella cap. 8. spesso tocca la terza maggiore. Il b tondo, ò b molle, cagiona vn' effetto, ò affetto di melodia effeminata, e dolce, perche, come dice il detto Auella, tocca spesso due *fa* in quarta. Il modo di natura cagiona vna melodia di mezo, che contiene parte dell' acro, e parte del dolce, seruendosi del *mi*, e del *fa* ben' ordinati, come dice il detto Autore.

Et accioche nel Canto si potesse hauere notitia di questi trè modi, à ciascheduno è stato assegnato da gli Autori vn Posto, ò Sito particolare, cioè vna delle sette lettere. Al ♮ quadro è stata data la lettera G; al b tondo, ò molle la lettera F; & al modo di natura la lettera C; d' onde n'è deriuato questo Verso: *C naturam dat, F b molle, G quoquè quadrum*; il qual Verso vuol dire così: Ogni *vt* in G significa ♮ quadro, cioè è principio del Modo, e Proprietà di ♮ quadro: ogni *vt* in C significa natura, cioè è principio della Proprietà di natura: ogni *vt* in F significa b molle, cioè è principio della Proprietà di b molle: siano poi questi principij, ò nella parte graue, ò acuta, ò sopracuta, che graui, ò acute, ò sopracute saranno tutte le note descendenti da tali principij rispetto al Luogo, come hor hora dimostraremo.

OSSERVATIONE SECONDA.

Delle Proprietà particolari del Canto Fermo rispetto al luogo.

LA Proprietà del Canto rispetto al luogo, dicono Zarlino, Franchino, Pietro Potentino, l' Illuminato, & altri Autori, che è vna deriuatione, ò deduttione di più voci da vn' istesso principio, ouero vna distesa di quelle sei sillabe *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, che noi chiamiamo la scaletta del Canto: oue si auerta, che la sillaba *vt* si chiama Principio, e le altre cinque *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, si dicono dedot-

dedotte, ouero figlie: onde qual sarà il padre, cioè il principio *vt*, tali ancora douranno esser le figlie, cioè tutte le altre cinque sillabe, che dependano da esse.

Il principio poi, cioè quella sillaba *vt*, piglia la qualità, e la côditione dal sito, nel quale è posto; di maniera, che sì come vn sito è diuerso dall' altro rispetto all' altezza, e bassezza; così quell' *vt*, che sarà in vn sito, sarà nell' istessa maniera differente dall'altro *vt*, che è in vn' altro sito: hor se si è ben osseruato nella Mano quì sopra descritta, ciascheduna delle cinque sillabe sudette è fondata, & hà il suo principio *vt* in vna delle trè accennate lettere G, C, F, assegnate alli trè modi di ♮ quadro, di b molle, e di natura.

Tutte quelle note dunque, che hanno il suo principio *vt*, in Gamma*vt*, sono della Proprietà di ♮ quadro graue.

Quelle, che l' hanno in C*faut*, sono della Proprietà di natura graue.

Quelle, che l' hanno in F*faut* sono della Proprietà accidentale graue con la congiunta di b molle acuto: si dice Proprietà graue, perche il suo *vt* stà nella parte graue; si dice poi b molle acuto, perche quel b molle stà nella parte acuta.

Quelle, che hanno il suo *vt* in g*solreut*, sono della Proprietà di ♮ quadro acuto.

Quelle, che l' hanno in c*solfaut* sono della Proprietà di natura acuta.

Quelle, che dependano dall' f*faut* acuto, sono della Proprietà accidentale acuta con la congiunta di b molle sopracuto nel modo detto di sopra.

Quelle, che deriuano dall' *vt* di gg*solreut*, sono della Proprietà di ♮ quadro sopracuto. Vedansi quì tutte in figura nel suo proprio luogo distese ad vna ad vna.

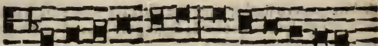
vt in G graue

Proprietà di ♮ quadro graue rispetto al luogo.

vt in C graue

Proprietà di natura graue rispetto al luogo.

ut in F graue



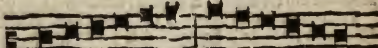
Proprietà accidentale graue con la congiunta di b molle acuto rispetto al luogo.

ut in G acuto



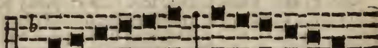
Proprietà di ♮ quadro acuto rispetto al luogo.

ut in C acuto



Proprietà di natura acuta rispetto al luogo.

ut in F acuto



Proprietà accidentale acuta con la congiunta di b molle sopracuto rispetto al luogo.

ut in G sopracuto



Proprietà di ♮ quadro sopracuto rispetto al luogo.

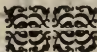
OSSERVATIONE TERZA.

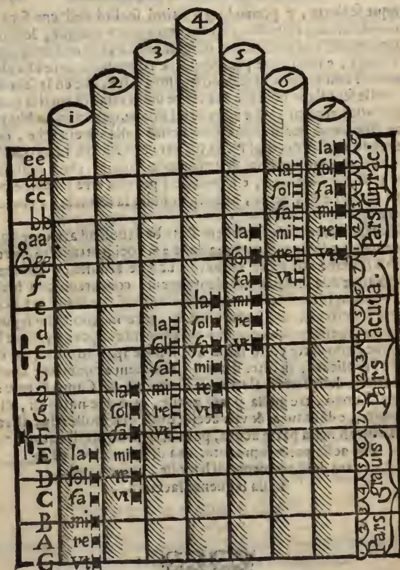
Dell' Ordine, con cui sono concatenate insieme le sette Scalette, e della causa, per cui alle 20. lettere sono distribuite diuersamente le sei sillabe.

PAre, che il P. Guido Aretino, nel distribuire le sei sillabe à tutti li venti gradini della voce, habbi voluto imitare colui, che vuole ascendere à cima delle muraglie d'vn' alto Palazzo, ma non hauendo la scala tanto longa, che basti, egli piglia trè, quattro, ò cin-

ò cinque ſcalette, e ponendo gli vltimi ſcalini dell'vna ſopra li primi dell'altra, le vniſce, e concatena tutte inſieme, legando ſtrettamente l'vna con l'altra di tal maniera, che ne forma vna ſcala longa, e ſufficiente per aſcendere commodamente alla cima del muro: così appunto vedendo queſto Padre, che cô la ſola ſcaletta delle ſei ſillabe nô ſi poteua ſalire ſino a cima di tutti li gradini della voce, replicò tante volte le ſei ſillabe, quanto cònobbe egli eſſere eſpediente per arriuare ſino a cima delle dieci righe, concatenando à guiſa di colui l'vna ſcaletta con l'altra in tal modo, che ſi entraſſe nelli gradini della ſeconda, auanti, che ſi foſſe arriuato al fine della prima, e ſi poneſſe (per così dire) il piede nelli primi ſcalini della terza, auanti di finire la ſeconda, e così dell'altre.

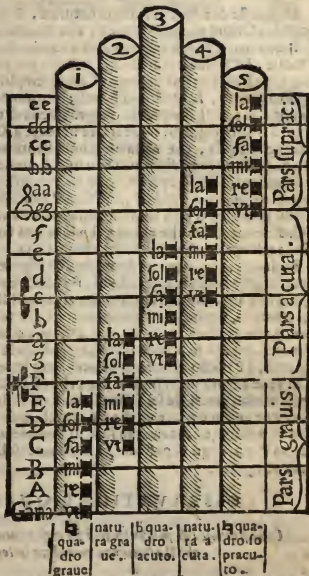
E ſe bene cinque ſole ſarebbero ſtate baſteuoli ad arriuare naturalmente alla deſſignata altezza delle 20. voci; tuttauolta, perche in ciò ſi ſarebbe alle volte trouato qualche arduità, e durezza, per ciò altre due ſcalette accidentalmente concatenò con le cinque, e così in tutto ſette ne concatenò aſſieme con tanto artificio, come ſe foſſero vna ſola, conforme ſi vedrà meglio nella ſeguente Figura, nella quale in prima chiaramente apparirà, come le ſei ſillabe ſiano ſette volte nelle 20. lettere ſparſamente (mà con ordine) replicate; in oltre ſi potrà viſibilmente conoſcere la concatenatione delle ſette ſcalette, ò Proprietà del Canto Fermo riſpetto al Luogo, trè nella parte graue, cioè due naturali, di ♮ quadro, e di natura, & vna accidentale di b molle: due altre naturali nella parte acuta, pure di ♮ quadro, e di natura: due nella parte ſopracuta, vna di ♮ quadro, e l'altra dell'accidente di b molle, come ſi vedrà nella ſeguente facciata.





♮ quadro graue.	natura graue.	b molle acuto.	♮ quadro acuto	natura acuta.	b molle sopracuto.	♮ quadro sopracuto.

Trà le sette Scalette dissegnate nella soprapossta Figura si vede, che' cinque sono necessarie per la concatenatione, e l'altre due bianche, cioè la terza, e la sesta seruono solo per cōmodità, & abbellimento, perche tanto potrebbono star ben ligate insieme le sole cinque scalette naturali, e con esse sole si potrebbe anco arriuare fino à cima de' 20. gradini della voce senza l'altre due, come si può vedere in questa seconda Figura.



Ecco dunque, come le cinque scalette di questa seconda Figura sono naturali, e necessarie per la concatenatione, e l'altre due fraposte nella prima Figura sono accidentali, perche si possono porre, e leuare conforme all' occorrenze.

Da

Da queste due sorti di scalette naturali, & accidentali ne sono nati due Ordini generali di note: vno chiamato Ordine naturale di ♮ quadro, e l'altro detto Ordine accidentale della congiunta di b molle. L'Ordine naturale sarà quando nel principio delle righe non vi è altro, che vna delle due Chiaui semplici senz' alcun' altro segno appresso. L' Ordine di b molle sara quando in b*fa*♮*mi* vicino alla Chiaue di due pezzi, ò sopra quella di trè pezzi ci sarà aggiunto questo segno b, come si dirà nel cap. 4. Oss. 5. e 8. E questa è anche la causa, che nella medesima Positione di b*fa*♮*mi* le due sillabe *fa*, & *mi* sono differenti non solo di nome, ma anco di voce, e di pronuntia, cioè, perche sono di diuersi Ordini, come afferma Pietro Aron, Gio. Spadari, citati dall' Illuminato l. p. c. 7. e per questo la lettera b vien segnata nella Mano vna volta quadra per l' Ordine naturale, che chiama il *mi*; & vna volta tonda per l'Ordine accidentale di b molle, che chiama il *fa*.

Parimente con la prima di queste due Figure, ò Tabelle delle sette scalette concatenate insieme, si vede chiaramente la necessità di mettere appresso alle lettere più tosto vna sillaba, che vn' altra, per esempio, vicino al g piccolo mettere più tosto prima il *sol*, che il *re*, e dire g*solreut* più tosto, che g*resolut*, come alcuni hanno insegnato, perche si sarebbe rotta, e guastata la seconda, e la terza scaletta; e l' istesso accaderebbe nell' altre lettere.

Si vede ancora nella sopradetta prima Tabella delle sette scalette, la causa, perche le sei sillabe siano state distribuite doue vna, doue due, e doue trè, e questa si è, perche nell' istessa Positione, ò Sito vi passano, e cantano più sorti di Proprietà, e però quante Proprietà in vn luogo vi passano, altrettante sillabe, ò note vi sono state assegnate.

OSSERVATIONE QVARTA.

Come si conosca di qual Proprietà sia ciascheduna sillaba, ò nota, che stà sotto vna medesima lettera.

SI è detto, che delle sei sillabe l' *vt* si chiama principio, e l'altre sono dedotte, ò dependenti da quello, e dell' istessa qualità, e Proprietà di esso *vt*. Notisi dunque, che tutte le cinque sillabe dedotte hanno il suo luogo proprio, e fisso sopra l'*vt* nella scaletta, così l' *vt* stà nel primo luogo per ascesa, il *re* nel 2. il *mi* nel 3. il *fa*

nel

nel 4. il *ſol* nel 5. & il *la* nel 6. e più alto luogo della ſcaletta con quell' iſteſſo ordine diretto, & indiretto accennato nel primo Capitolo, Oſſer. prima.

Hora volendo ſapere per qual Proprietà ſi canti la ſillaba, e nota *la* di a*lamire*, ſi oſſerui, che il *la* nella ſcaletta tiene il ſeſto luogo ſopra il ſuo principio *vt*, e poi ſi reciti ſei Poſitioni alla riuerſa, dicendo così: a*lamire*, g*ſolreut*, F*faut*, E*lami*, D*ſolre*, C*faut*, e quì ſi troua, che la nota *la* in a*lamire* deriua, & è dedotta dall' *vt*, che è in C*faut*: dunque ſtante la regola, che ogni *vt* in C ſignifica natura, & eſſendo C*faut* della parte graue, ne ſeguita, che quella nota *la* in a*lamire* ſi canta, & è della Proprietà di natura graue.

La ſeconda ſillaba di a*lamire*, che è il *mi*, tiene il terzo luogo nella ſcaletta ſopra il ſuo principio *vt*: dunque deſcendendo trè Poſitioni con dire, a*lamire*, g*ſolreut*, F*faut*, ſi troua, che il *mi* in a*lamire* deriua dall' *vt* di F*faut*, e ſtante la regola, che ogni *vt* in F ſignifica b molle, e che il b molle è vn' accidente poſto nella Caſa di b*fa*♮*mi* acuto, & F*faut* della parte graue; ne viene, che il *mi* in a*lamire*, ſi canta, & è della Proprietà accidentale graue con la congiunta di b molle acuto.

In oltre la terza ſillaba *re* di a*lamire*, tiene il ſecondo luogo ſopra il ſuo *vt*: dunque il *re* di a*lamire* depende da g*ſolreut*, che ſignifica ♮ quadro acuto; onde tal nota ſi cantara, e ſarà della Proprietà di ♮ quadro acuto: sì che in a*lamire* ſi dice *la* per natura graue, *mi* per la congiunta di b molle acuto, e *re* per ♮ quadro acuto: e così diſcorrendo di tutte le 42. note, che ſparſamente ſi trouano nelle venti Poſitioni, ſi trouarà facilmente, di che Proprietà ſia ciaſcheduna di eſſe: & acciò ſi poſſi viſibilmente conoſcere tutto queſto, ſi guardi nella retroſcritta Mano, oue ſopra ciaſcheduna nota vi è vno di queſti trè ſegni .n. .♮. .b. Il primo ſegno .n. ſignifica, che la nota ſotto di eſſo è della Proprietà di natura, ò graue, ò acuta, ò ſopracuta, cõforme al ſito, che è: l'altro ſegno .♮. accenna, che la nota ſotto eſſo è della Proprietà di ♮ quadro, ò graue, ò acuto, ò ſopracuto: il terzo ſegno .b. dimoſtra, che la nota poſta ſotto di eſſo, è della Proprietà di b molle: e ſe queſto non baſta, ſi guardi nella prima Figura delle ſette ſcalette, poſta di ſopra, che iui ſenſibilmente ſi dimoſtrano tutte le note, l' vna paragonata all'altra, di qual Proprieta ſiano, e per comprendere il tutto breuemente, ſi notino le trè ſeguenti regole aſſegnate da Franchino nel cap. 4. come ſegue.

ogni

ogni { *la* in e, *sol* in d, *fa* in c, *mi* in ♮, *re* in a, *vt* in g } si canta per ♮ quadro.

ogni { *la* in a, *sol* in g, *fa* in f, *mi* in e, *re* in d, *vt* in c } si canta per natura.

ogni { *la* in d, *sol* in c, *fa* in b, *mi* in a, *re* in g, *vt* in f } si cantà per b molle.

OSSERVATIONE QVINTA.

Del modo di dare il nome proprio alle sei Note della Scaletta.

FV' promesso nel Cap. 2. la regola di dar il nome proprio rettamente alle note della scaletta, quando sotto di esse non vi sono scritte le sei sillabe. Si osserui dunque, che se bene si è detto nella precedente Osseruatione, che la sillaba *vt* è il principio, dal quale dependano tutte l'altre cinque sillabe; nondimeno la sillaba *fa*, è come vn' appoggio, à cui stanno appoggiate tutte l'altre note, che sono sopra, e sotto al detto *fa*, il qual *fa*, da alcuni è chiamato Chiaue capitale. Per il che chi vorrà leggere le note giustamente, e con buon' ordine, deue osseruare in prima la riga, doue è posta la Chiaue, nella quale ordinariamente si dice *fa*, e poi con la mente si applichi quell' ordine del luogo determinato, che hanno le sei sillabe vna sopra l' altra, come si è detto nella precedente Osseruatione, e si discorra così. Se nella riga doue stà la Chiaue si dice *fa*: dunque secondo il luogo determinato delle sei sillabe, nel primo spatio di sopra si dirà *sol*, e nella riga seguente si dirà *la*: parimente per descendere sotto il *fa*, nel primo spatio si dira *mi*: nell'altra riga *re*, e nell'altro spatio si doura dire *vt*, ouero *do*: dunque trouato, che habbiamo il *fa*, subito si viene in cognitione di tutte l' altre note.

Ancora si può trouar il nome delle note cō quest' altro segno b, il quale è vn' accidente alteratiuo, che soprauenendo alla Chiaue, alte-

altera la voce, e muta il nome delle note, che sono vicino ad esso; hor tal segno b si troua per il più posto nel primo spatio sotto la Chiaue di *csolfaut*, e nel secondo spatio sopra la Chiaue di *Ffaut*, alle volte vicino alla Chiaue, & altre volte in mezo della rigatą lontano da detta Chiaue: come quì si vede.



Lasciamo per adesso di discorrere di questo segno b, quando stà lontano dalla Chiaue vicino à qualche nota particolare, che ne parlaremo nel Cap.4. Osser.7.

Et osseruiamo per hora, che quando è posto nel principio delle righe come nel sopraposto esempio, vuol significare, che tutte quelle note, le quali sono nella Positione di *bfa♮mi*, si hanno da pronuntiare con la voce, e sillaba del *fa*; di maniera, che per tale accidente sopragiunto alla Chiaue di due pezzi, il *fa* non si dice più nella riga della Chiaue, mà si dice nel primo spatio sotto di essa, nel quale stà segnato il detto segno b: dunque per la medesima regola sudetta, ritrouato, che habbiamo il *fa*, veniremo à sapere il nome dell' altre note sopra, e sotto d'esso, & in particolare sapremo, che quando questo segno b stà posto appresso la Chiaue di due pezzi, all' hora nella riga, doue stà detta Chiaue, non si dice *fa*, mà *sol*; e per consequenza essendo trasportato il *fa* più à basso; anco l' altre note, che dependano nella denominatione da esso, saranno trasportate vn gradino più giù, come si vedrà ne gli esempi.

Si che trouato, che habbiamo il luogo, oue si dice *fa*, subito potiamo venir in cognitione del nome di trè, ò quattro note, cioè per ascesa dal *fa* sino al *la*, e per discesa dal *fa* sino al *do*, e generalmente parlando, trouato, che si è vna delle sei sillabe, da quella si viene in cognitione di tutte l'altre cinque.

Mà come faremo poi (dirà vno) quando le note nel Canto in ascesa trapassano trè, & in discesa trapassano quattro, cioè, quando sopra il *la*, ouero sotto il *do*, vi sono dell' altre note? Al certo, che quando si è arriuato à dire *la*, non si può tornar da capo, e dire di nuouo *do, re, mi, fa, sol*, &c. e ne meno, quando si è giunto à dire *vt* (ò *do*) è lecito tornar da cima, e dire *la, sol, fa, mi*, &c. perche habbiamo veduto, che le sette scalette sono concatenate in modo, che la seguente comincia sempre auanti, che la prima sia finita,

 come

come si è dimostrato nelle due Figure, ò Tabelle delle Proprietà del Canto. Come dunque si farà per proseguire con ordine à leggere l'altre note, che sono sopra il *la*, e sotto il *do*? Si legga il seguente Capitolo, che iui se ne dà compita cognitione.

Delle Mutationi vsate nel Canto Fermo. Cap. IV.

DAlla concatenatione delle scalette fatta con la moltiplicità delle sillabe, e note, che sono in vna medesima Positione, necessariamente ne nasce vn'effetto, che si chiama Mutatione, di cui se ne deue hauere buona cognitione.

OSSERVATIONE PRIMA.

Che cosa sia, e quando si debba fare la Mutatione nel Canto Fermo.

La Mutatione nel Canto Fermo al parer dell'Illuminato l. p. c. 7. non è altro, che mutare vna nota in vn'altra in vn'istesso luogo, & in vn'istessa voce, ò in riga, ò in spatio, che sia; ò per dir più chiaro con altri, la Mutatione nel Canto Fermo consiste in mutare solo il nome della voce in vn'altro, senza punto alzare, né abbassare la detta voce, e questo si fà per passare con ordine da vna Proprietà all'altra: onde si osserui nella seconda figuratione delle cinque scalette naturali, segnata nel Cap. precedente Oss. 3. come gli vltimi gradini con le sue note dell'vna scaletta sono concatenati con i primi gradini, e sue note dell'altra in tal modo, che l'vltime note della scaletta di sotto non trapassano il *fa* della scaletta di sopra, e ne meno le prime note della scaletta di sopra trapassano all'ingiù il *fa* della scaletta di sotto: à tal che il *fa*, per essere in mezo della scaletta sarà la nota principale, & imutabile di ciascheduna Proprietà, e l'altre di sopra, e di sotto saranno le note estreme sottoposte alla Mutatione: di quà si caua, che tutte quelle note, che sono trà il *fa* d'vna Proprietà, & il *fa* dell'altra Proprietà contigua, sono per ordinario soggette alla Mutatione: sì che sarà necessario fare la Mutatione ogni volta, che si ha da far passaggio da vn *fa* all'altro, per poter dire il *fa* ordinatamente nel

luo-

luogo suo, auertendo, che le note mutabili si deuono attribuire quanto più presto si puole alla Proprieta seguente, che così riesce il leggere assai meglio.

OSSERVATIONE SECONDA.

Quante sorti di Mutationi si trouino.

QVando sopra il *la*, ò sotto l'*vt* (ò *do*) ò per dir meglio, quando sopra quel sito, oue si dourebbe dire *la*, e sotto quel sito, doue si haurebbe da dire *vt*, ouero *do*, vi sara vna, ò più note; all'hora è segno, che si deue passare da vn *fa* di vna Proprietà al *fa* dell'altra Proprietà seguente: Onde se dal primo *fa*, fino all' altro si numeraranno quattro Positioni, comprendendo nel numero tutti due gli estremi *fa*; nell'ascendere, subito, che si è detto *fa* in vece di seguitare à dire *sol*, si dirà *re*, mutando il *sol* in *re*, in questo modo: *fa, re, mi, fa*; nel descendere poi, dopo, che si è detto *fa*, in cambio di dire *mi*, si dirà *la*, mutando il *mi* in *la*, in questa maniera: *fa, la, sol, fa*; e questa sorte di Mutatione, tanto dell' ascesa, quanto della discesa, si chiamarà Mutatione di Quarta.

Se poi dal primo *fa* fino all' altro si computaranno cinque Positioni, all'hora nel salire, dopo, che si è detto *fa*, si seguita à dire *sol*; mà poi in vece di seguitare à dire *la*, si dira *re* nel medesimo luogo, oue si lascia il *la*, mutando iui il *la* in *re* in tal guisa: *fa, sol, re, mi, fa*; Mà nel descendere, dopo, che si è detto *fa*, si seguita parimente à dire *mi*, e poi in cambio di seguitar à dire *re*, si dirà *la* nel medesimo luogo, doue si lascia il *re*, mutando il *re* in *la* in questo modo: *fa, mi, la, sol, fa*; e questa sorte di Mutatione, si denominara Mutatione di Quinta.

Sì che in ristretto vi sono due generi di Mutationi, sì di ascesa, come di discesa, cioè di Quarta, e di Quinta; la Mutatione di Quarta per ascendere dice così: *fa, re, mi, fa*; e per descendere dice così: *fa, la, sol, fa*; la Mutatione di Quinta per salire dice così: *fa, sol, re, mi, fa*; e per descendere dice: *fa, mi, la, sol, fa*; il che si tenghi bene à mente.

OSSERVATIONE TERZA.

In quali Luoghi si vsi ciascuna sorte di Mutatione.

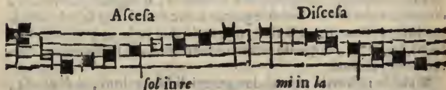
PEr saper pratticare queste Mutationi, si osserui diligentemente, che la Mutatione di Quarta naturalmente si vsa sotto la Chiaue di Ffaut, & anco sopra la Chiaue di *csolfaut*, sì per ascendere, come per descendere.

La Mutatione di Quinta si vsa naturalmente al contrario dell'altra, cioè sopra la Chiaue di *Ffaut*, e sotto la Chiaue di *csolfaut*, tanto per ascendere, quanto per descendere.

Per l'accidente poi di b molle si vsa all'opposto del naturale, poiche oue si fa naturalmente Mutatione di Quarta, per l'accidente di b molle si fà di Quinta, e doue per il naturale si fa di Quinta, per l'accidentale si fa di Quarta.

Oue per maggior chiarezza si osserui, che il *fa* da per tutto sarà segnato con vna nota longa, che hà la gamba, per meglio discernere, come la Mutatione sempre si troua trà vn *fa*, e l'altro: e nel sito, oue si fa la Mutatione saranno due note, la prima delle quali sara bianca, e l'altra nera: la bianca si lascia senza pronuntia, e la nera si pronuntia nell'istessa voce, che si doueua proferir la bianca, come à luogo per luogo si vedrà ne gli esempi.

Prima Mutatione di Quarta sotto la Chiaue di Ffaut.



Hor vedasi come sopra la nota *fa* (che è con la gamba) si lascia il *sol*, cioè quella nota bianca, & in sua vece si piglia il *re* nell'istessa voce, che si sarebbe detto il *sol*, & in questo modo si passa ordinatamente dal primo *fa* di ♮ quadro graue all'altro *fa* per ascesa di natura graue; e nel far la discesa, subito, che si è proferito quel *fa*, che è nella riga della Chiaue, in vece di dire la sillaba, e voce *mi*, si muta quel *mi* in vn *la*; e così ordinatamente si parte dal *fa* di natura graue, e si ritorna giù all'altro *fa* di ♮ quadro graue.

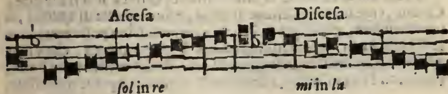
Secon-

Seconda Mutatione di Quarta sopra la Chiaue di csolfaut.



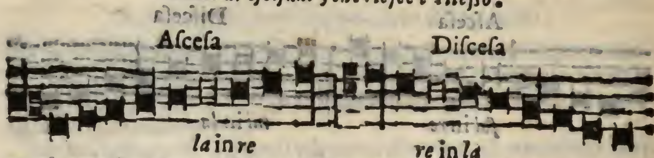
Vedasi quì ancora, come quella nota bianca, *sol*, si muta in vn *re*; e così dal *fa* di ♮ quadro acuto si ascende all'altro *fa* di natura acuta, che stà lontano quattro Positioni più sù; e però si fà la Mutatione di Quarta; e nel tornare in giù, subito, che si è proferito il *fa*, in cambio di seguitar il *mi*, si muta quel *mi* in vn *la*; & in questo modo si parte ordinatamente da quel *fa* di natura acuta, e si ritorna giù all'altro *fa* di ♮ quadro acuto.

Terza Mutatione di Quarta per accidente sopra la Chiaue di csolfaut, e sotto quella di Ffaut, che riesce l'istesso.



Quì ancora dopo, che si è salito alla quarta nota, che è il primo *fa*, si vede, che da questo *fa*, fino al luogo del b molle vi si computano quattro Positioni, e però vi si fà la Mutatione di Quarta, con proseguire à dire *fa, re, mi, fa, sol*: oue quella nota nella Chiaue di *csolfaut*, per causa di questo accidente b, che li soprauiene, non si chiama più *fa*, mà *sol*: & il *fa* si dice nel primo spatio sotto *csolfaut*, oue stà posto quel b; onde volẽdo ritornar in giù, e partirci da quel *fa* di b molle all'altro *fa* di *Ffaut*, per forza bisogna fare la Mutatione di Quarta con dire, *fa, la, sol, fa, mi, re, do*. Sì che generalmente si vede, che nella Mutatione di Quarta si muta la prima nota, che seguita dopo il *fa*, cioè, per ascendere si dice *fa, re*: e per descendere si dice *fa, la*.

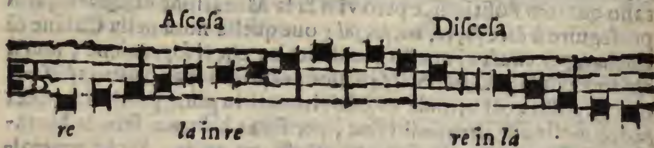
Prima Mutatione di Quinta sopra la Chiaue di Ffaut, e sotto la Chiaue di csolfaut, che riesce l'istesso.



Vedasi, come con la Mutatione di Quinta per ascesa si passa dal *fa* di natura graue all' altro *fa* di ♮ quadro acuto; oue dopo il *sol* in cambio di seguitar à dire *la*, quel *la* si muta in vn *re*, con dire *fa, sol, re, mi, fa*, e con l'istessa Mutatione per discesa si parte dal *fa* della Proprietà di ♮ quadro acuto, e si ritorna giù all' altro *fa* di natura graue; oue si vede, che dopo il *fa* si seguita à dir *mi*; mà poi dopo il *mi* non si seguita à dire *re* nella nota bianca, mà si muta in vn *la*, con dire, *fa, mi, la, sol, fa*: e così si passa ordinatamente da vn *fa* all' altro.

Si vede ancora, come la Mutatione di Quinta si fà trà le due Chiaui, cioè sopra la Chiaue di *Ffaut*, e sotto quella di *csolfaut*, sì per ascendere, come per descendere; e però si son poste tutte due le Chiaui in vn medesimo esempio; e si scorge ancora, che viene ad essere il medesimo passaggio all' insù, & all' ingiù, sì con l'vna, come con l'altra Chiaue, essendo le Proprietà sempre le medesime.

Seconda Mutatione di Quinta per accidente sopra la Chiaue di csolfaut.



Hor vedasi come sopra la Chiaue di *csolfaut*, doue naturalmente si deue fare la Mutatione di Quarta; adesso per causa del b molle è necessario adoprare la Mutatione di Quinta, perche dal *fa* di b molle

molle all'altro *fa* di F*faut* acuto, vi si numerano cinque Positioni: onde per ascendere dal primo *fa* di b molle all' altro *fa* di natura acuta, si deue dire *sol* nella Chiaue di c*solfaut*; e poi in vece di seguitare à dire *la*, quel *la* si muta in vn *re*, con dire *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*; e per descendere dal *fa* di natura acuta all' altro *fa* di b molle, dopo il *fa* si dice *mi*, e poi dopo il *mi* si dirà *la* nell' istesso luogo, e nella medesima voce del *re*, con dire, *fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*; & in questo modo si passa con buon'ordine da vna Proprietà all' altra senza errore alcuno.

Sì che generalmente parlando, nella Mutatione di Quinta dopo il *fa* si proferisce vn'altra nota, e poi la terza si muta, cioè per ascesa si dice *fa*, *sol*, *re*: e per discesa, *fa*, *mi*, *la*: e così sarà manifesto, che la Mutatione è necessaria per passare da vna Proprietà all' altra, ouero per passare da vn *fa* di vna Proprietà al *fa* dell' altra Proprietà seguente.

OSSERVATIONE QVARTA.

Altre Regole più breui per pratticare le Mutationi.

CHi non volesse far mentione nè di Mutatione di Quarta, e di Quinta, nè di Proprietadi (le quali cose però sono il vero fondamento delle Mutationi) potrà diuidere la Mutatione in Mutatione per ascendere, e Mutatione per descendere.

La Mutatione per ascendere si fa ordinariamente con il *re*, & in vno di questi trè luoghi D, G, A, nell' infrascritto modo.

Prima. Sotto la Chiaue di F*faut* per ascendere si fa la Mutatione in riga, cioè in D*sol re*, oue si lascia il *sol*, e si dice *re*.

Secondo. Sopra l' istessa Chiaue di F*faut* per ascendere si fà la Mutatione in riga, cioè in a*lamire*, oue si lascia il *la*, & il *mi*, e si dice *re*. Parimente sotto la Chiaue di c*solfaut* pure per ascendere si fa la Mutatione in riga, cioè nell' istesso a*lamire* nel medesimo modo, che si fà sopra la Chiaue di F*faut*.

Terzo. Quando poi sopra la Chiaue di F*faut*, e sotto quella di c*solfaut* vi è il b molle, all' hora la Mutatione per ascendere si fà in spatio, cioè in g*solreut*, oue si lascia il *sol*, e l'*vt*, e si dice *re*.

Quarto. Sopra la Chiaue di c*solfaut* per ascendere si fa la Mutatione in spatio, cioè in d*lasolre*, oue si lascia il *la*, & il *sol*, e si dice *re*.

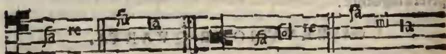
La Mutatione poi per descendere si fà ordinariamente con il *là*, & in vno di questi trè luoghi E, D, A, nel seguente modo.

Prima. Sopra la Chiaue di *csolfaut* per descendere si fà la Mutatione in riga, cioè in *elami*, oue si lascia il *mi*, e si dice *la*.

Secondo. Sotto la detta Chiaue di *csolfaut*, e sopra quella di Ffaut (che riesce l'istesso) per descendere si fà la Mutatione in riga, cioè in *alamire*, oue si lascia il *mi*, & il *re*, e si dice *la*, sì per ♮ quadro, come per b molle.

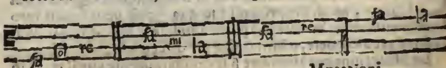
Terzo. Sotto la Chiaue di F*faut* per descendere si fà la Mutatione in spatio, cioè in E*lami*, oue si lascia il *mi*, e si dice *la*. Vedasi il tutto breuissimamente qui esemplificato in figura sopra, e sotto ambedue le Chiaui.

Mutationi naturali.



Mutationi per ascesa, per discesa, sotto la Chiaue di F*faut*.

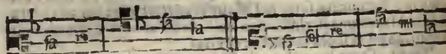
Mutationi per ascesa, per discesa, sopra la Chiaue di F*faut*.



Mutationi per ascesa, per discesa, sotto la Chiaue di c*solfaut*.

Mutationi per ascesa, per discesa, sopra la Chiaue di c*solfaut*.

Mutationi accidentali.



Mutationi per b molle per ascesa, per discesa, trà le Chiaui di F*faut*, e c*solfaut*.

Mutationi per b molle per ascesa, per discesa, sopra la Chiaue di c*solfaut*.

OS-

OSSERVATIONE QVINTA.

Come s' intenda quel Verso di Guido: (Vt, re, mi, scandunt; fa, sol, là, quoque descendunt:) dal quale trahe l'origine la Regola delle Mutationi.

PEr hauere il vero, e germano intendimento di tal Verso, è necessario, che si notino più cose.

1. Si noti, che l'Autore di tal Verso insegnò di far le Mutationi in altra maniera più difficile di quella, che si è dichiarata nelle nostre Osseruationi; poiche non voleua, che si facesse Mutatione per entrare nella Proprietà seguente, se non quando si era arriuato à pronuntiare quell' vltima nota, dopo la quale seguiua immediatamente vn' altra nota, ò sopra, ò sotto le sei della Proprietà antecedente.

2. Si noti, che tale Mutatione per partir da vna Proprietà, & entrar nell' altra, si fà solo in quelle Positioni, nelle quali sono due, ò trè sillabe d' vn' istesso suono: onde in Gamma*vt*, in A*re*, in B*mi*, & in b*fa*♮*mi*, non hà luogo la Mutatione, perche nelle trè prime Positioni vi è vna sillaba sola, & in b*fa*♮*mi*, se ben ve ne son due, non sono però d'vn'istesso suono, mà di diuerso; come si è detto, e si dirà più oltre.

3. Si noti l' Ordine, col quale sono disposte le sudette due, ò trè sillabe in tutte quelle Positioni, che hanno più sillabe, & in ciascheduna si vedra prima posto, ò vn *fa*, ò vn *sol*, ò vn *la*, e di poi, ò vn' *vt*, ò vn *re*, ò vn *mi*; di modo, che l'*vt*, il *re*, il *mi* nelle Positioni della Mano sono sempre poste dopo il *fa*, dopo il *sol*, dopo il *la*, come si può chiaramente vedere nella Figura Organica della concatenatione delle sette scalette à carte 28. oue in F*faut* (per esempio) si vede prima posta la sillaba *fa*, e poi l' *vt*: in g*solreut* è posta prima la sillaba *sol*, e poi il *re*, e l' *vt*: in a*lamire* è messa prima la sillaba *la*, e poi il *mi*, & il *re*: e così si vedrà nell' altre Positioni respettiuamente: dal che si caua, che nel passaggio, che si fa da vna Proprietà all'altra, il *fa*, il *sol*, il *la*, sono della Proprietà, ò della scaletta antecedente, mà l' *vt*, il *re*, il *mi* appartengono alla Proprietà, ò scaletta seguente.

4 Si noti, che arriuando la Voce in quella Positione, nella quale si troua l' vltima nota da mutarsi; se è per ascendere, lascia, e trapassa

passa la prima sillaba di tal Positione, e và à fermare, e terminare il suo suono nella seconda, ò terza sillaba di detta Positione: ma se la voce stà per descendere, fa al contrario, cioè ritorna indietro, e lascia, e trapassa la terza, ò anche la seconda sillaba, e viene a fermare, e terminare il suo suono nella sillaba prima di detta Positione: hor quel lasciar vna sillaba, e fermare, ò terminare il suono, e la voce nell' altra sillaba dell' istessa Positione si chiama nel Canto propriamente Mutatione.

Fatta hora la riflessione sopra tutte le sopradette cose, si dichiara il sudetto Verso in questa maniera: *vt, re, mi scandunt*: cioè, ogni volta, che la Mutatione stara per ascendere, ella terminarà, ò in *vt*, ò in *re*, ò in *mi*; che è tanto quanto dire: la nota da mutarsi si mutara, ò in *vt*, ò in *re*, ò in *mi*; perche l'*vt*, il *re*, il *mi*, sono della Proprietà seguente, nella quale entra il Canto per via di Mutatione, quando ascende, e trapassa sopra le sei note della prima Proprietà.

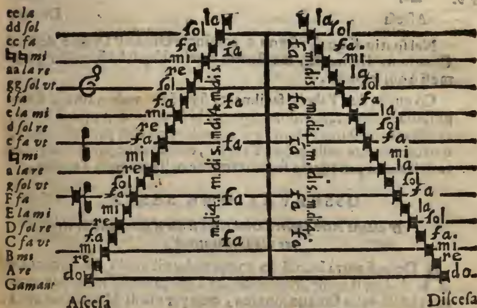
Fa, sol, la, quoque descendunt: cioè, ogni volta, che la Mutatione stara per descendere, ella terminarà, ò in *fa*, ò in *sol*, ò in *la*; che è l'istesso, che dire: l'vltima nota da mutarsi si mutara, ò in *fa*, ò in *sol*, ò in *la*, perche il *fa*, il *sol*, il *la*, appartengono alla Proprietà antecedente, nella quale ritorna il Canto, quando descende, e trapassa sotto le sei sillabe di quella Proprietà, che si lascia. Così appunto afferma Pietro Aron nel cap. 10. del primo lib. *de Institutione Armonica*, citato dall' Illuminato lib. 1. cap. 6. E questa è la vera, e germana intelligenza del sudetto Verso di Guido: *Vt, re, mi scandunt, fa, sol, la quoq; descendunt*; in conformità di cui si fanno le Mutationi in tutte quelle Positioni, nelle quali vi sono più sillabe, benche taluolta non senza qualche difficoltà, douendosi fare nell' vltima nota, che sta vicino à quell' altra, che trapassa le sei: mà se anticiparemo la Mutatione, con entrare subito, che si puole nella Proprietà seguente per l' ascesa, e nell' antecedente per la discesa, ci bastaranno per tutte le Mutationi due sillabe sole trà vn *fa*, e l' altro, cioè il *re* per l' ascesa, & il *la* per la discesa in quel modo, che si è dichiarato quì sopra nell' Osser. 1. 2. 3. e 4. aggiungendoui hora, che quando nel luogo del *re*, ò del *la*, non vi fosse nota alcuna, ma fosse, ò più sù, ò più giù, all' hora nell' ascendere si farà la Mutatione, ò con l' *vt*, ò col *mi*, à proportione sempre della voce del *re*; e nel descendere si farà la Mutatione, ò con il *sol*, ò con il *fa*, à proportione sempre della voce del *la*, che questo ancora viene ad

essere

essere cõforme al sudetto Verso, *Vt, re, mi scandunt, fa, sol, la, quoq; descendunt*. E quando anche nell'ascendere non vi fosse nota alcuna da mutarsi, nè in *do*, nè in *re*, nè in *mi*, mà fosse più alta, e nel descendere non si trouasse nota da mutarsi, nè in *fa*, nè in *sol*, nè in *la*, mà fosse più bassa; all' hora non si fà propriamente la Mutatione vocale, mà solo la mentale col *re* in ascesa, e con il *fa* in discesa: e con tal Mutatione mentale si arriua poi à trouar il nome della nota lontana, come dimostraremo nella seguente Osseruatione.

In tanto poneremo quì due Figure, ò Tabelle, nelle quali si vedranno chiaramente tutte le Mutationi da farsi vna sopra l'altra, per procedere ordinatamente dal più basso fino al più alto gradino della Mano, con le sue sillabe segnate secondo le Regole nostre delle Mutationi di Quarta, e di Quinta; oue si osserui, che nella distanza, che si troua da vn *fa* all' altro, si è segnata la sua Mutatione così: Mutatione di Quarta. Mutatione di Quinta. Vedansi diligentemente.

Ordine naturale di ♮ quadro separato dall' altr' Ordine di b molle.



Ordine accidentale di b molle separato dall' altro di ♮ quadro.

dd la
cc sol
bb fa
aa la mi
gg sol re
ff fa ut
e mi
d la re
c sol ut
b fa
a la mi
g sol re
f fa ut
E mi
D la re
C sol ut
B fa
A mi
G re
F ut

Ascesa   Discesa

Nel spatio di questo segno + comincia Guido l' Ordine della Congiunta di b molle, ma Boetio cominciò più basso nell' F, come si è quì segnato.

Cō queste due Tabelle facilmente si possono vedere tutti li Luoghi, doue si deue fare ordinariamente la Mutatione, tanto di Quarta, quanto di Quinta: tanto per ascendere, quanto per descendere: sì naturalmente nella prima Tabella, come anche per la congiunta di b molle, mostrata separatamente nella seconda Tabella.

OSSERVATIONE SESTA.

D' alcune altre particolarità circa il dar il nome alle Note per via di Mutatione.

Adesso si potrà benissimo comprendere il modo fondamentale di dare il nome proportionato à ciascheduna nota, per molto, che sia dalla Chiaue lontana, cioè per via di Mutatione nella seguente maniera.

Se la nota lontana sarà sotto la Chiaue, si adopri quella Mutatione, che si richiede sotto tal Chiaue: per esempio. Vno vuol sapere, come si chiami la quì segnata nota, che è sotto la Chiaue di F*faut*, dourà adoprare la Mutatione di Quarta per discesa, cominciando à dire *fa* con la mente nella riga della Chiaue, e poi seguitando giù conforme all'ordine di detta Mutatione, così: *fa, la, sol, fa, mi, re,* come si vede quì in figura. Et in questa maniera per via di Mutatione si vede chiaramente, che quella nota lontana dalla Chiaue si chiama necessariamente *re*.

fa la sol fa mi re

E chi di ciò volesse ancora più euidentemente chiarirsi, ne facci la proua con le Positioni, cominciando dalla riga, doue stà la Chiaue, e descendendo giù sin doue si troua la nota, dicendo così. F*faut* in riga della Chiaue: E*lami* in spatio: D*solre* in riga: C*faut* in spatio: ♮*mi* in riga: A*re* in spatio, e quì si troua la nota; hora già sappiamo, che la lettera A è il nome dello spatio, e la sillaba *re*, è il nome della nota, che in quel spatio si troua: dunque quella nota non si può chiamare altro, che *re*, e tal proua si può fare in qualunque altra simile occasione.

Vn'altro vorrà sapere, come si chiami l'altra quì infrascritta nota, che è sotto la Chiaue di c*solfaut*: hor nõ vi essendo vicino alla Chiaue posto il b tondo, dourà adoprar la Mutatione di Quinta per discesa, e cominciar nella Chiaue, à dire, *fa, mi, la, sol, fa, mi,* come segue nel secondo esempio, & ecco, come facilmente haurà trouato, che quella nota sotto à tal Chiaue si chiama *mi*.

fa mi la sol fa mi

Parimente se la nota lontana è sopra la Chiaue, si vsi la Mutatione, che iui si è assegnata, e subito si trouarà il nome della nota: per esempio: Per trouare come si chiami vna nota lontana sopra la Chiaue di c*solfaut* con il b molle, come sarebbe la quì segnata in figura; già sappiamo, che sopra questa Chiaue naturalmente si fà la Mutat. di Quarta; mà per causa di quel b tondo, che altera il nome della nota *mi*, e la cõuerte in vn *fa*, cõuiene adoprare la Mutat. di Quinta per ascesa, e dire *fa, sol, re, mi, fa, sol*; come quì si è notato in figura, & in questo modo si troua, che quella nota lontana dalla

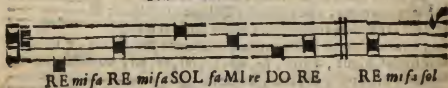
fa sol re mi fa sol

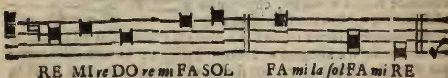
Chia-

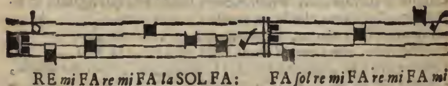
Chiaue, si chiama *sol*; e così si discorra respettiuamente in altre simili occorrenze.

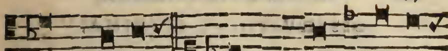
Ancora si vedranno spesse fiate ne i Canti due note lontane l'vna dall'altra, ò in ascesa, ò in discesa, e dopo di esse ve ne sarà vn'altra, ò più, che trapassano la distanza delle sei sillabe della scaletta: hor per dargli il suo nome proprio si pronunciarà con la voce il nome della prima nota, e poi si proseguisca con la mente à dire l'altre sillabe seguenti cō quella Mutatione, che iui si richiede sin tanto, che si arriui all'altra nota lontana, che così se li darà il nome suo proprio senza errore, e per maggior chiarezza di questo, poneremo gli esempi in prattica. Ma prima si auuerta, che sotto le note poste in figura si pongono tutte le sillabe gradatamente (benche non vi siano le note in tutti li Gradini) dal principio sino al fine degli esempi con due diuersi caratteri. Le sillabe segnate col carattere grande, sono il nome delle note, che si vedranno in figura, l'altre sillabe del carattere minuto sono il nome delle note, che si hanno da dire solo con la mente, per imparare più facilmente à ritrouar il nome delle note, che sono lontane dall'altre.

Prattiche delle Mutationi.









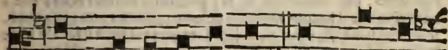
LA *sol fa* MI FA: FA *sol re mi* FA *re mi* FA LA



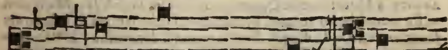
SOL SOL *fa la* SOL FA *mi* RE *mi fa* SOL: SOL *fa mi la*



SOL *fa* MI *fa sol re* MI *fa sol* LA *sol fa mi* RE MI MI *la* SOL



LA *sol fa* MI RE MI *fa* SOL SOL: DO *re mi* FA *mi* LA



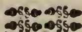
FA RE *mi fa* SOL *fa mi la sol fa la* SOL SOL *fa mi*



RE DO *re mi* FA *re mi* FA SOL LA LA *sol fa*



LA *sol fa* MI *fa re* MI *re* DO *re mi* FA MI RE RE.



OS-

OSSERVATIONE SETTIMA.

Come sopra del la, *non sempre si deue dire* fa.

VN'altra cosa quì resta da notare, cioè, che quando sopra il *la* della Positione *alamire* si ascende solamente vn'altra nota: se il Canto sarà ben segnato, e corretto, innanzi à quella nota, ò che vi sarà il ♮ quadro, ò il b tondo, ò niun segno fuori che la semplice Chiaue: se dunque vi sarà il ♮ quadro, già sappiamo, che si deue chiamar *mi*, perche il ♮ quadro porta seco il *mi*, e non il *fa*: e per ascendere à leggere tal nota, si dourà fare la Mutatione di Quinta, con dire *fa, sol, re, mi*; e nel descendere con la detta Mutatione si dirà *mi, la, sol, fa*, come meglio si vedrà ne gli esempi del Tritono. Se poi vi sarà il b tondo, ò molle, ancora sappiamo, che deue essere vn *fa*, perche qualunque nota, che hà vicino à se il b molle nel medesimo sito, oue stà posta essa nota, si deue chiamar *fa*, e per ascendere à leggere tal nota si farà la Mutatione di Quarta con dire *fa, re, mi, fa*; ouero senza Mutatione si può anco dire *fa, sol, la, fa*; mà nel descendere bisogna per forza fare la Mutatione di Quarta, con dire *fa, la, sol, fa*. Ma se non vi stà inanzi segno veruno, dicono molti, che sempre se li deue dir *fa*; mà questo *fa* da diuersi diuersamente si denomina. Dicano alcuni, che questo *fa* sia vn *fa* naturale, allegando, che quando sopra, ò sotto la Chiaue il Canto non sale, ne scende più di quattro note, si chiama Canto naturale, nel quale si cantano naturalmente sette note senza Mutatione con dire *do, re, mi, fa, sol, la, fa*; mà in ciò si scorge difficultà, perche quelle sette note si possono, e si deuono cantare per diuerse spetie di Settima, le quali richiedono diuerso nome, e diuersa voce da quella del *fa* nell'vltima nota, come vedremo al suo luogo; e poi anche è impossibile, che tal Canto si facci senza Mutatione almeno per discesa, essendo necessario fare la Mutatione di Quarta, col dire *fa, la, sol, fa*, come habbiamo detto di supra.

Altri, per contrario dicono, che quel *fa* sia vn *fa* finto: mà considerandolo bene non è tale, perche finto è quel, che realmente non è, mà si finge che sia; mà quel *fa* vi è, e si canta realmente, e però non si dourebbe dire *fa* finto, mà più tosto vn *fa* accidentale, posto per mitigare la durezza del *mi*, come diremo nell'Osseruatione del Tritono.

Dire-

Diremo dunque breuemente, ſecondo le regole comuni, che ne' Canti del Terzo, del Quarto, del Settimo, & anco dell'Ottauo Tuono, la ſopradetta nota, che ſtà in *b fa* ♮ *mi*, per il più ſi deue cantare con la pronuntia del *mi*, e non del *fa*, come alcuni credano, perche così richiede l'intrinſeca compoſitione di detti Canti, ò Tuoni: (ſe pure nel 3. e 4. Tuono non s'incontraſſe in qualche manifeſto Tritono) fuori di queſte occaſioni è vero, che ſtà bene à dire *fa*; e per aſcendere, e deſcendere à leggere tal nota *fa*, ſi tiene l'iſteſſa regola, che qui ſopra ſi è detta del b molle.

OSSERVATIONE OTTAVA.

Di altri due Ordini di note, che vànno fuori della Mano comune di Guido.

NOn ſenza cauſa ſi è poſto qui ſopra quella clauſula (ſecondo le regole communi) perche ſi è veduta fin qui la ſtrada comune contenuta nella Mano di Guido, per la quale deue comunemente caminare la voce: mà sì come anco nella via larga può occorrere qualche paſſo cattiuo, è difficultoſo in modo, che per fuggirlo ſia di biſogno piegare vn poco fuori di ſtrada per qualche sẽtiero, e poi ſubito ritornare in eſſa: così in alcuni Canti, come ben' oſſerua il Potentino nel Cap. 24. vi ſono de' paſſi naſcoſti, che ſe non ſono puntualmente preueduti, per ſottraherſi à tempo da eſſi con qualche nuouo ſentiero di note; arriuandoui all'improuiſo la voce, vi reſta caduta talmente, che non può proſeguire con rettitudine, ò almeno ſenza qualche diſſonanza il reſtante del Canto. Per ſchiuare dunque tali paſſi pericoloſi, & ouiare alle diſſonanze, che iui poſſono eſſer commeſſe, douemo ridurci à memoria li due Ordini generali di note accennati di ſopra, il primo de' quali l'habbiamo chiamato Ordine naturale di ♮ quadro; e l'altro nominato Ordine accidentale di b molle: l'Ordine naturale di ♮ quadro è come vna via dritta, e larga, che conduce la voce à dire *mi* in *b fa* ♮ *mi*, & hà principio in Gamma *vt*. L'Ordine accidentale di b molle è come vn comune ſentiero congiunto al ♮ quadro, che conduce la voce à dire *fa* nel medeſimo *b fa* ♮ *mi*, & hà principio in F *vt* nel modo, che ſi è eſemplificato di ſopra à car. 44.

Hora douemo in oltre auuertire, che vi ſono due altri ſentieri di note, che ci ſeruono per aiuto, e refugio da ſchifare li paſſi diſſonanti della voce, i quali non ſono formalmente contenuti nella

Mano di Guido, mà ſtanno però virtualmente in eſſa naſcoſti. Vno ſi dice Ordine di ♮ quadro giacente, e l'altro ſi dimanda Ordine di b molle naſcoſto: l'Ordine di ♮ quadro giacente è vn ſentiero naſcoſto di note, che conduce la voce à dire *mi* in *Ffaut*, & in in *cſolfaut*, & hà principio in *Are*: l'Ordine di b molle giacente è vn'altro ſentiero naſcoſto di note, che conduce la voce à dire *fa* in *Elami*, & in *alamire*, e comincia in *Bmi*: e tutti due ſi ſeruono dell'iſteſſe due Chiaui, però con li ſegni di ♮ quadro, e di b tondo, & hanno le loro ſcalette di note dalla graue fino alla ſopracuta con le ſue Mutationi di Quarta, e di Quinta, che ſoggiacciono all'iſteſſe regole di leggere le note de gli altri Ordini reſpettiuamente, cioè, che ritrouato il nome d'vna delle ſei note potiamo da quella venir in cognitione dell'altre, tanto in vna Proprietà ſola, quanto paſſando da vna Proprietà all'altra. Vedanſi quì in figura.

Ordine di ♮ quadro giacente, ò Congiunta di Boetio.

ee *ſol*
dd *fa*
cc *mi*
♮♮ *la re*
aa *ſol vt*
g fa
f la mi
e ſol re
d fa vt
c mi
♮ *la re*
a ſol vt
G fa
F la mi
E ſol re
D fa vt
C mi
♮ *e*
A vt

Ordine di b molle nascosto, ò Congiunta di Boetio.

ee fa
dd mi
cc la re
bb sol vt
aa b fa
g mi la
f re sol
e b fa vt
d mi
c la re
b sol vt
a b fa
g mi la
F re sol
E b fa vt
D mi
C re
B vt

Hora col fondamento di questi due sentieri di note di ♮ quadro giacente, e di b molle nascosto, potremo leggere ordinatamente, e cantare giustamente senza dissonanza li passi difficultosi, che si trouano in alcuni Canti Ecclesiatici, de' quali per maggior chiarezza ne poneremo qui alcuni, segnando sotto di essi il nome di quelle note, che vanno fuori della via comune.

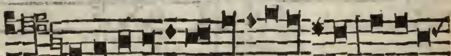
Nell' Hinno *Placare Christe seruulis*, nel terzo verso la nota di *elami* acuto va fuori dell'Ordine comune di ♮ quadro, e vi si dice *fa* per b molle giacente per temperare il tritono del b molle comune, che vi si fà in *bfa*♮*mi*: eccolo.

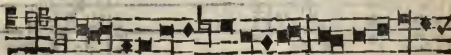
L'Hinno *Sāctorū meritis* hà le note in *Ffaut* graue, che van fuori delle regole comuni, perche nō suonano mai voce di *fa*, mà ben sì di *mi*; e non si può fare voce di *fa* se non con gran stento, e con dissonanza dell' armonia, eccetto la settima nota auanti l' vltima, che entra nel *fa* naturale, e porta seco l' altre sei vltime: e però la maggior parte di questo Canto si legge per ♮ quadro giacente, come si è segnato qui sotto

tu a ad tribunal

 a nota

à nota per nota; e per conoscere il tutto più chiaramente, si cuopri col dito la Chiaue di *csolfaut*, e si lasci apparire solo quella biãca di F*faut*, e si vedrà, che tutte quelle note, che erano in F*faut*, vengano ad essere in ♮*mi*: onde si stia cauto, che questi sono passi pericolosi da cagionare dissonanza nel leggere, e cantare tali note: ecco il tutto in figura.







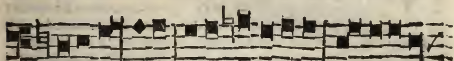
L'Antifona *Stetit Angelus* si legge quasi tutta per ♮ quadro giacente: così l'Antifona *In Domum Domini* parola *ibimus*: così l'Antifona *Innuebant* parola *Et scripsit* sin' al fine: e li due *sæculorum*, posti quì sotto, e quasi tutti gli altri Canti somiglianti à questi si deuono leggere, e cantare respettiuamente nell' istesso modo.

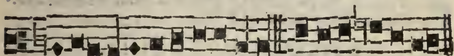
L'Antifona *Assumpta est* parola *benedicunt Dominum*: l'Antifona *Si cognouissetis* parola *& Patrem meum*: l'Antifona *Angeli Arcangeli* parola *Virtutes*, e molt'altre tali vanno fuora di strada per il sentiero nascosto di ♮ quadro giacente in f*faut* acuto, oue si deue dire *mi*, ò *la*, e non *fa*, come apparisce per le regole comuni.

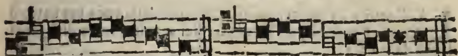
Similmente la Sequenza *Lauda Sion Saluatorẽ*, quasi sempre in tutti due li luoghi di F*faut* graue, e di f*faut* acuto si deue leggere per ♮ quadro giacente, come si vedrà quì sotto nel terzo Verso del primo ternario, che darà luce à tutti gli altri.

Pari-

Parimente l' Antifona *Petrus Apostolus* parola *tuam Domine*, in *bfa*♮*mi* suona voce di *mi*, ò *la*, e non di *fa*, e la penultima nota in *Ffaut* suona parimente voce di *mi* per ♮ quadro giacente, come diremo più oltre: così l' Antifona *Scriptum est* parola *cunctis gentibus*: così anco si deue leggere l'*Agnus Dei* del Doppio di seconda classe, ò maggiore. Vedansi questi trè esempi, che daranno luce per tutti gli altri Canti.







Si auuerta in vltimo, per maggior facilità, che il cantare per ♮ quadro giacente è l' istesso che dire, che nel cantar le parole si fà il diesis in *Ffaut*, & in *csolfaut*, & in C*faut*, e cantare per b molle nascosto è l' istesso, che dire, che nel cantare le parole si fà il diesis in *Dsolre*, & in *gsolreut*, & in *dlasolre*.

E fin qui si sarà sodisfatto alla dimanda, fatta nel fine del precedente Cap. & insieme imparato di conoscere francamente tutte le Positioni del Canto Fermo, e di leggere rettamente tutte le note, quasi lettere, che sono come materia remota del Canto; resta hora da vedere la materia prossima, che è imparare à fare le sillabe, e le parole del Canto: cioè di sapere in quante diuerse maniere le note, e le voci si congiungano insieme; il che si vedrà nel seguente Cap.

Del-

Delle Congiuntioni, e Consonanze del Canto Fermo. Cap. V.

NEl caminare, che fà la voce per le scalette, non solamente ne' passi, che ella fa, vi si scorge la tardanza, e la velocità; la piaceuolezza, e l'asprezza, ò durezza, come si è detto; mà d'auantaggio vi si osserua la differenza della distanza da vn passo all'altro: poiche non fa sempre li passi della medesima distanza, ma hor piccoli, hor grandi, & hor si vede far anco de salti, & hora star ferma in vn medesimo Posto: Quindi per sapere portar bene la nostra voce, e farla fare (per così dire) a nostro modo, e per altre cause, che poi diremo, è necessario conoscere ancora tutte queste diuersità, e variationi di voci.

OSSERVATIONE PRIMA.

In quanti modi si possi variar la voce.

LA diuersità, e variatione delle distanze della voce per tutto il Canto Fermo si può fare in tredici maniere tutte differenti l'vna dall'altra.

Prima, quando in vna medesima Positione (ò riga, ò spatio, che sia) si mettono almeno due note, ò trè, ò più, senza che l'vna sia più altà, nè più bassa dell'altra: l'altre variationi poi consistono nell'essere vna nota, ò più alta, ò più bassa dell'altra, ò di vna, ò di due, ò di trè, ò di quattro, ò di cinque, ò di sei, ò di sette, ò di otto note: onde ne segue, che ogni formatione di voce, ò sarà con distanza, ò senza distanza.

Se senza distanza: sarà 1 Vnisono.
Se con distanza: ò sarà 2 Semituono, ò } che vuol dire vna seconda: ò sarà
3 Tuono }
4 Semidittono, che vuol dire Terza minore: ò
5 Dittono, che vuol dire Terza maggiore: ò sarà
6 Diatessaron, che vuol dire Quarta minore: ò

7 Tri-

7 Tritono, che vuol dire Quarta maggiore: ò sarà
8 Diapente, che vuol dire Quinta perfetta: ò sarà
9 Sesta minore: ò } che è l'istesso, che dire Essacordo, ò sarà
10 Sesta maggiore }
11 Settima minore, ò } che è l'istesso, che Eptacordo: ò sarà
12 Settima maggiore }
13 Diapason, che vuol dire Ottaua perfetta.

E tutte queste si chiamano Congiuntioni, ò Aggregationi di note, trà le quali ve ne sono alcune, che fanno dissonanza, & alcune, che fanno consonanza.

Consonanza nel Canto Fermo, dice l'Auella cap.70 che è quando con la voce successiuamente, e sonoramente si possono cantare li secondi estremi delle Congiuntioni; cioè, che dopo essersi pronuntiata la prima nota, che è il primo estremo, si possi anco pronuntiare con sonorità l'vltima nota, che è il secondo estremo della Congiuntione; Quindi li Tritoni, ò Quarte maggiori, e parimente le Settime non fanno consonanza, mà più tosto durezza, e dissonanza; perche in esse non si possono proferire sonoramente li secondi estremi (come più oltre vedremo) l'altre Cõgiuntioni fanno tutte consonanza; e però si chiamano particolarmente Consonanze, tra le quali l'Vnisono, la Quinta, e l'Ottaua sono le più perfette.

E se si vedessero altre Aggregationi di note maggiori dell'ottaua, cioè di più di otto note; si auuerta, che non sono differenti dalle tredici sudette, perche saranno l'istesse, mà composte, ò ricomposte: l'istessa Ottaua semplice non è altro, che Vnisono composto, nõ essendoui altra differenza, se non che l'Vnisono con due, ò più voci fà l'istesso suono senza acutezza, ò grauezza; mà l'ottaua con le due note estreme fa l'istesso suono sì, ma vn'estremo graue, e l'altro acuto, le quali però s'accordano insieme nel medesimo suono: e così discorrendo dell'altre si vedrà, che la Nona, non è altro, che vna Seconda composta: la Decima è vna Terza composta: l'Vndecima è vna Quarta composta: la Duodecima è vna Quinta composta: la Terzadecima è vna Sesta composta: la Quartadecima è vna Settima composta: la Quintadecima è vn' Ottaua composta, e riesce Vnisono ricomposto: così l'altre Ag-

gregationi maggiori, se si trouano, sono l' istesse delle prime, mà ricomposte: hor douemo discorrere di ciascheduna in particolare solo tanto quanto fà bisogno per il Canto Fermo.

OSSERVATIONE SECONDA.

Dell' Vnisono.

CIrca l' Vnisono è da sapersi, che è vna perfettissima Consonanza, che si fà, quando si pronuntiano più sillabe, ò parole in voce eguale: il che può occorrere in diuersi modi.

Prima: quando si fà da vna persona sola; come quando si canta l' Epistola secondo l'vso Romano; & anco quando si canta l' Oratione, ò la Colletta in tuono feriale pure alla Romana.

Secondo, quando si fà da più persone, le quali s'accordino tutte vnitamente in vn medesimo suono ben pieno, e risuonante senza punto alzare, nè callare la voce; come quando li Religiosi dicono in Coro alternatamente il Matutino, e l' altre Hore Canoniche, che dicendosi in vna sol voce piena, e sonora, alcuni credano, che sia vn dirlo leggendo, non cantando, mà s'ingannano, perche questo si chiama cantare in Vnisono, ò in voce eguale; ouero si può ancó dire Canto recitatiuo; il che quando è fatto con diuoto feruore di spirito, è molto grato alla Maestà di Dio; poiche quell' vnione sonora di più persone in vna medesima voce continuata, è segno manifesto d' vna diuota vnione spirituale di molt' Anime accordate insieme à lodare l' infinita Bontà del grand' Iddio. Nel che fanno male alcuni, li quali, quando si dice l' Officio in Coro in voce eguale, alzano più degli altri la lor voce, e con vna certa cacofonia molto disdiceuole, s' accordano poi con gli altri solo nell' vltima parola del Verso del Salmo. Alcuni poi al contrario cominciano con buona voce, e poi in cambio di tenerla saldo, e ben sostentata, vanno callando, e declinando in modo tale, che nel fine del Salmo sono ridotti in vn' estrema bassezza non senza gran tedio, e noia degli Vditori.

Terzo, quando si fà da più persone, che vnitamente hor alzano, hor abassano la voce, cioè, che tutti si vniscano à pronuntiar sonoramente la voce di vna nota, di poi la voce di vn' altra, e così tutti cantando l' istessa nota con vn' istessa voce; indi l'altra nota tutti cō l'altra voce successiuamente fin' al fine del Canto: e questo

modo non si chiama propriamente cantare in voce eguale; mà Canto Fermo, col quale tutti quelli del Coro s'vniscano à cantare li Tropi, e le Cantilene sacre.

E di questi trè modi solo il primo, & il secondo si dice propriamente Canto in Vnisono, ò in voce eguale, che è assai abbracciato dalli Religiosi Riformati, come dalli Padri Seruiti del Monte Senario, e da molti altri.

Da tutto questo si caua, che quando si canta in Vnisono, si dice, che la voce stà ferma in vn medesimo Posto, e quando si và alzando, & abbassando da tutti insieme la voce, si dice, che la voce fà li passi hor piccoli, hor grandi, & hora fà li salti; & il tutto douemo vedere succintamente.

OSSERVATIONE TERZA.

Del Tuono vocale, e del Semituono.

QVando cominciamo à pronuntiare (per esempio) *vt*, oueto (& è l'istesso) *do*, questo cominciamento si chiama vn suono, ò vna voce; seguitando innanzi à pronuntiare l'altra sillaba *re*, questa seconda pronuntia si dice, che sia vn' altro suono, ò vn' altra voce; quella distanza poi, ò interuallo, che si troua trà l' vno, e l' altro Tuono, ò dir vogliamo, trà l'vna, e l'altra voce, diciamo, che sia il Passo, che fà la voce da vn Gradino all'altro, cioè da vna ad vn' altra Positione; il qual Passo di voce da Musici vien nominato Tuono vocale, e definito, che sia vn' interuallo trà due voci, ò suoni continuati, come dal *do* al *re*, dal *re* al *mi*, dal *fa* al *sol*, dal *sol* al *la*, sì nell' ascendere, come anco nel descendere.

Questo Tuono vocale, che chiamiamo Passo della voce, è di due sorti: vno si dice Tuono vocale perfetto, che sarà il Passo grande della voce; & vn'altro si chiama Tuono vocale imperfetto, che sarà il Passo piccolo della voce. Il Tuono perfetto è vn'interuallo di due voci, ò suoni, il quale, come dice Boetio nel lib. 3. della sua Musica, consta di noue parti eguali indiuisibili, e si troua trà il *do*, & il *re*: trà il *re*, & il *mi*: trà il *fa*, & il *sol*: trà il *sol*, & il *la*: sì che formando la prima voce *do*, e volendo passare al *re*, bisogna, che questa seconda voce *re* sia più intensa, ò più alta della prima voce *do* noue parti eguali indiuisibili, le quali da Musici sono chiamate Comme.

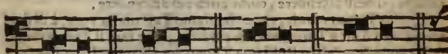
La Comma non è altro, che la minor differenza, che si possi trouare da vn suono all'altro, & è per appunto al parer dell' Auella cap.24. come l' Vnità nel numero, e come il Punto nella linea.

Queste noue parti del Tuono vocale perfetto, prese tutte insieme, sono diuise comunemente in due parti, ciascuna delle quali si dice Tuono vocale imperfetto, & essendo queste due parti trà di loro ineguali, mentre vna contiene in se cinque Comme, e l'altra quattro: quindi è, che

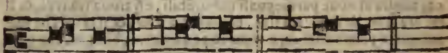
Il Tuono vocale imperfetto è ancor esso di due sorti, cioè maggiore, e minore.

Il Tuono imperfetto maggiore da Greci vien detto Apotome, che appresso di noi vuol dire Semituono maggiore, e secondo la commune opinione è quell' interuallo, che nasce trà le due sillabe *fa*, & *mi*, nell' istessa Positione di b *fa* ♮ *mi*, oue la voce *mi* è più intensa, ò alta della voce *fa* cinque Comme, con le quali è composto il detto Semituono maggiore.

Il Tuono imperfetto minore da Platone, da Marchetto Padouano, e da Pietro Aron è chiamato *Lima*, perche deue far quell'effetto trillante nella voce, che fa la lima limando il ferro, e questo vien detto Semituono minore, & è quell' interuallo, che si troua per ascesa tra il *mi* d'vna Positione, & il *fa* dell'altra Positione contigua, e per discesa trà il *fa*; & il *mi* dell' istesse Positioni, oue la voce *fa* è più alta della voce *mi*, e la voce *mi* è più bassa della voce *fa* solamente quattro Comme, le quali compongono il detto Semituono minore. Mà quì si auuerta, che la parola *Semi* in questo luogo non significa mezo, ò metà, ma significa cosa imperfetta. Vedasi tutto ciò in figura.



Tuono perfetto. | Tuono perfetto. | Semituono minore. | Tuono perfetto.



Tuono perfetto. | Semituono maggiore. | Semituono minore.

Si che solamente trè sorti di Passi può fare la voce, cioè Tuono perfetto, Semituono maggiore, e Semituono minore; e per meglio discernere l'vno dall'altro, se ne può fare la proua negl'Instrumenti da tasti. Sotto il Tuono perfetto si pronuntiano quattro note, cioè, *vt, re, sol, la*: perche ciascheduna di queste si proferisce senz'arte, e naturalmente; mà sotto il Semituono maggiore, e minore si pronuntia il *mi*, & il *fa*; nella pronuntia de'quali è necessario vsarci arte, e riflessione, perche chi non saprà formare aggiustatamente il *mi*, & il *fa*, e discernerli bene dall'altre voci, è impossibile, che alcuno possi già mai imparare à cantar bene, e con sicurezza. Gli altri passaggi poi, che fa la voce, oltre li trè sudetti, si chiamano Congiuntioni, e Consonanze, e noi lì diremo Salti della voce; li quali per appunto deriuano dal diuerso congiungimento de' detti trè passi.

OSSERVATIONE QVARTA.

Del Salto di Terza, cioè Dittono, e Semidittono.

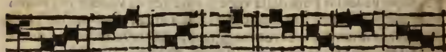
DOpo veduti li Passi della voce si offerisce da vedere nel primo luogo il Salto, ò la Consonanza di Terza, che è di due sorti; cioè Terza minore, e Terza maggiore. La terza minore (quale con altro nome si chiama Semidittono, che vuol dire Dittono imperfetto) dicono gli Autori comunemente, che è vna distanza di trè voci, che importa vn Tuono perfetto, & vn Semituono minore, e preoccupa due righe, & vn spatio, ouero due spatij, & vna riga: & hà due spetie differenti di nome, e di compositione per causa del Semituono, qual varia in due modi, cioè alcune volte si troua sopra il Tuono perfetto, & alcune volte sotto: sopra il Tuono perfetto si canta con queste note *re, mi, fa*, ouero *re, fa*; & al contrario *fa, mi, re*, ouero *fa, re*; sotto il Tuono perfetto si canta con quest'altre note *mi, fa, sol*, ouero *mi, sol*; e per il contrario *sol, fa, mi*, ouero *sol, mi*; e così si vede, che secondo la variatione del luogo, che hà il Semituono minore, le Congiuntioni vengono à sortire diuerse spetie differenti di nome, e di compositione.

La Terza maggiore, quale con altro nome vien detta Dittono, è vna distanza di trè voci in trè Positioni continuate, che importa due Tuoni perfetti; e trouasi hauere vna spetie sola, perche nella sua compositione non vi entra il Semituono minore, cioè

non vi si trouano insieme il *mi*, & il *fa*, mà, ò solo il *mi*, ò solo il *fa*; come si può vedere nella distanza, che è trà il *do*, & il *mi*, & anco trà il *fa*, & il *la*; oue si vede, che trà il *do*, & il *re*; e trà il *fa*,& il *sol*, vi è vn Tuono perfetto, e parimente tra il *re*, & il *mi*; e tra il *sol*, & il *la*, vi è vn' altro Tuono perfetto; e se bene le sillabe *do, re, mi*, sono differenti di nome da quest' altre *fa, sol, la*; ad ogni modo in quanto alla compositione riescono il medesimo, cioè tanto è dire *do, re, mi*, e *mi, re, do*: quanto dire *fa, sol, la*, e *la, sol, fa*: ouero senza mezo *do, mi*, e *mi do*,& anco *fa, la*, e *la, fa*, che sempre importano due Tuoni perfetti, che per appunto compongono il Dittono: onde si vede, che tanto il Semidittono, quanto il Dittono si dice Salto di Terza, perche abbraccia il circuito di trè Positioni continuate: eccone gli esempi.



Prima spetie di terza minore piena. | l' istessa vuota. | Seconda spetie di terza min. piena. | l' istessa vuota.



Terza maggiore piena. | Terza mag. piena. | Terza mag. vuota. | Terza mag. vuota. | l' istesse all' ingiù.

Trattica de' Salti di Terzà.



OSSERVATIONE QVINTA.

Del Diateßaron, ouero Salto di Quarta minore.

SEgue hora il Salto di Quarta, che è parimente di due sorti, cioè Quarta minore, e Quarta maggiore.

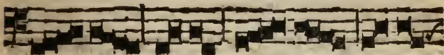
La Quarta minore, quale con altro nome si chiama *Diatessaron*, secondo la comune de' Musici è vna distanza di quattro voci, ò suoni,

fuoni, che in se contiene due Tuoni perfetti, & vn Semituono minore sopra due righe, e due spatij; sia poi tal distanza, ò immediata, cioè cõ due note sole distanti quattro Positioni da estremo à estremo; ouero mediata perfetta, cioè cõ quattro note sopra quattro Positioni continuate; ouero mediata imperfetta, cioè con trè note, in modo, che la prima, e l'vltima comprenda detta distanza di quattro Positioni, che perciò si chiama Quarta, e si troua hauere trè spetie differenti di nome, e di compositione.

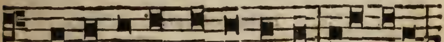
La prima spetie di Quarta minore nasce dalla Positione A*re* (che era la prima lettera, e Positione della Mano greca, come diremo nell'vltimo di quest'Opera) & arriua alla Positione D*solre* con queste sillabe *re, mi, fa, sol* in ascesa; & in discesa *sol, fa, mi, re*; ouero immediatamente *re, sol*, e *sol, re*.

La seconda spetie nasce dal ♮*mi* ad E*lami* con queste sillabe *mi, fa, sol, la*; e per contrario *la, sol, fa, mi*; ouero senza mezo *mi, la*, & *la, mi*.

La terza spetie nasce dalla Positione C*faut*, & arriua alla Positione F*faut* con queste sillabe *do, re, mi, fa*, & *fa, mi, re, do*; ouero incompostamente *do, fa*, & *fa, do*; le quali spetie di Quarta minore si deuono tenere ben'a mente, perche fanno di bisogno per conoscere la compositione de' Tuoni, come à suo luogo vedremo: eccone gli esempi.

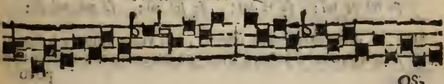


Prima spetie di Quarta minore. l'istessa. Seconda spetie di Quarta minore. l'istessa.



Terza spetie di Quarta minore. l'istessa.

Prattica de' Salti di Quarta.



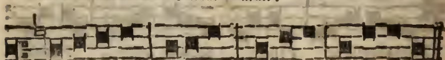
OSSERVATIONE SESTA.

Del Tritono, ouero Quarta maggiore.

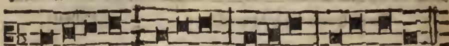
LA Quarta maggiore, che con altro nome vien detta Tritono, è vna distanza di quattro voci, ò suoni sopra due righe, e due spatij, in cui si comprendano trè Tuoni perfetti; la qual distanza di voce, secondo il comun parere de' Musici, e come anco l'isperienza dimostra, cagiona vna durezza assai difficile alla pronuntia, e molto offensiua all'orecchio, che però non si chiama Consonanza, mà solo Aggregatione, ò Congiuntione di quattro note, che fà vna dissonanza molto aspra all'vdito; onde se ne deue hauer cognitione solo per poterla più francamente schiuare.

Tal Tritono dunque nasce naturalmente dalla Positione F*faut* alla Positione b*fa*♮*mi* tanto per ascesa, quanto per discesa: accidentalmēte poi nasce dalla Positione b*fa*♮*mi* alla Positione E*lami*, con queste sillabe per ascesa *fa, sol, re, mi*, e per discesa *mi, la, sol, fa*: oue si vede, che trà il *fa*, & il *sol*, vi è vn Tuono perfetto, trà il *sol*, & il *re* vn' altro Tuono perfetto, e trà il *re*, & il *mi* pure vn' altro Tuono perfetto, che fanno trè Tuoni perfetti continuati, dal che vien detto Tritono. Vedansi gli esempi di tutti.

Tritoni naturali.



Tritoni accidentali.



Hor, se diligentemente si osserua, nel voler cantare le sopradette Aggregationi di note, si sente vna durezza, che offende non

poco

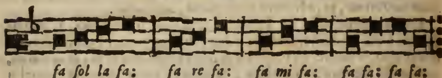
poco l'vdito. Per il che li Greci per distruggere tal durezza, e dissonanza, trouorno questo segno b, il quale da essi vien detto *Menon*, che appresso di noi vuol dire cosa accidentale, e dal Padre Guido Aretino citato dall' Illuminato lib. 3. c.22. si chiama Congiunta, ò Accidente di b molle; perche appunto a guisa di accidente altera, ò per dir meglio, diminuisce cinque Comme (ò vn Semituono maggiore) quella nota, ò voce *mi*, che era aspra all' vdito, e la conuerte in vn *fa*, che riesce dolce, e delicato di modo, che, oue prima quel salto era di trè Tuoni perfetti, in questa maniera diuenta Salto di Quarta minore, che è solamente di due Tuoni perfetti, & vn Semituono minore: Dal che si vede chiaro, che il b molle, di cui se n'è già discorso altroue, non è cosa naturale, ò essentiale al Canto Fermo; mà solamente accidentale, perche à guisa di accidente và, e viene, si pone, e si leua conforme all' occorrenze, senza, che resti destrutta la sostantialità del Canto; onde disse il sudetto P. Guido: *Inuentum est à Græcis* b *rotundum ad temperantiam Tritoni, vt, vbi necessarium fuerit, apponatur.*

Dunque trouando ne' Libri mal corretti il Tritono, ò ascendente, ò descendente, sempre si deue distruggere, e raddolcire con il b tondo, ò molle, e conuertirlo nella terza spetie del *Diatessaron*, mettendo il b molle in b*fa*♮*mi*; & alcune volte conuertirlo nella seconda spetie del *Diatessaron* per discesa, massime nell' ottauo Tuono, & anco nel settimo, mettendo in F*faut* questa figura ✠, che secondo Pietro Aron nel suo Lucidario, e Gio. Spadaro negli Errori cõtra Franchino leua vn Semituono maggiore al Tritono, e dall' Illuminato vien detta Congiunta di ♮quadro giacente, e non altrimenti Diesis, perche il Diesis (dice egli) importa solo la quantità di due Comme; ma soggiunge il P. Stella nel cap. 6. che si troua anco il Diesis maggiore, che importa quattro Comme: tuttauia la chiamaremo Diesis per accordarci con il parlar comune. Si auuerta però, che li Tritoni si conoscono assai meglio col proferir le voci, che col solo veder le note, onde se si ascendesse nel Canto sopra il *fa* più di quattro note, all' hora non sarebbe propriamente Tritono da schiuarsi, mà più tosto vn Salto di Quinta; e per contrario se si descendesse sotto il *mi* di b*fa*♮*mi* più di quattro Positioni, e nella discesa si hauesse da proferire il *fa*, con dire *mi, la, sol, fa, mi*; benche non sia tritono, ad ogni modo tanto cagiona durezza nel pronuntiar quel *fa*; e però saria ben fatto di moderarlo, quando si potesse: ma se in tal discesa non si hauesse da dire il *fa*,

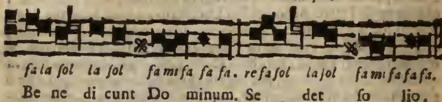
mà

mà solo, *mi, la, sol, mi* (lasciando il *fa*) questo non sarà cattiuo effetto, mà perfetta Consonanza di Quinta. Similmente quando trà il *fa* di F*faut*, & il *mi* di b*fa*♮*mi* vi s' interpone la Pausa, ò due note nel medemo sito, dice l'Auella cap. 37. che non sarà Tritono da schifarsi, perche quel ripigliamento di fiato, e raddoppiamento di note, leua la durezza della voce: del resto douunque si conoscerà esserui quella durezza, & asprezza di suono in tal Aggregatione di note *fa, sol, re, mi*, si deue raddolcire, ò con il b molle in b*fa*♮*mi*, ò col Diesis in F*faut*, eccettuatone alcuni casi ne' quali, per dar più enfasi al senso di qualche parola aspra, è ben fatto commettere il Tritono, come può conoscere ne' Libri di Coro chi diligentemente gli osserua: mà quando il Canto ritorna al suo naturale, subito si deue lasciare il b molle, ò il Diesis, e cantare per il naturale: vedansi hora gli esempi de' Tritoni addolciti.

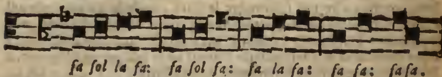
Tritoni naturali addolciti col b *molle*.



Tritoni naturali moderati col Diesis.



Tritoni accidentali moderati col b *molle nascosto*.



OS-

OSSERVATIONE SETTIMA.

Del Diapente perfetto, che è il Salto di Quinta.

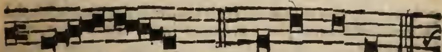
OLtre il Salto di Quarta, si deue ancora particolarmente osseruare il Salto di Quinta, che con altro nome vien detto da Musici *Diapente* perfetto, ò *Pentacordo*, quale non è altro, che vna distanza di cinque voci, ò suoni sopra trè righe, e due spatij, ouero trè spatij, e due righe, in modo, che se comincia in riga, finisce anco in riga; e se principia in spatio finisce anco in spatio, & in tal distanza si contengano trè Tuoni perfetti, & vn Semituono minore, e trouasi hauere quattro spetie differenti di nome, e di compositione.

La prima spetie di *Diapente*, secondo i Musici, nasce dalla Positione D*solre*, & arriua alla Positione a*lamire* con queste sillabe *re, mi, fa, sol, la*, ouero senza mezo *re, la*; & al contrario *la, sol, fa, mi re*, ouero in composto *la, re*.

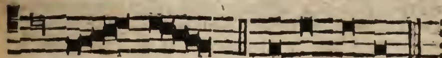
La seconda spetie nasce da E*lami*, e và fino à b*fa*♮*mi* con queste sillabe *mi, fa, sol, re, mi*, ò immediata *mi, mi*; & al contrario *mi, la, sol, fa, mi*, ouero immediata *mi, mi*.

La terza spetie nasce dalla Positione F*faut*, e gionge à c*solfaut* con queste sillabe *fa, sol, re, mi, fa*, ouero senza mezo *fa, fa*; & al contrario *fa, mi, la, sol, fa*, ouero da estremo à estremo *fa, fa*.

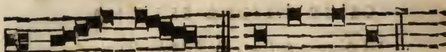
La quarta spetie di Quinta nasce da g*solreut*, e termina in d*lasolre* con queste sillabe *do, re, mi, fa, sol*, ò senza mezo *do, sol*; & al contrario *sol, fa, mi, re, do*, ouero *sol, do*. E tutte queste quattro spetie di Quinta si deuono diligentemente notare, come quelle di Quarta minore, essendo necessarie per conoscere la compositione de Tuoni, come più oltre vedremo: eccone gli esempi.



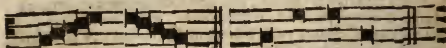
Prima spetie di Quinta piena. vuota.



Seconda spetie di Quinta piena. vuota.

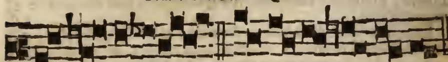


Terza ſpetie di Quinta piena. vuota.



Quarta ſpetie di Quinta piena. vuota.

Prattica de' Salti di Quinta.



Auuertaſi, che ſi è detto *Diapente* perfetto, e non *Diapente* ſemplicemente, perche ſi troua anco la Quinta falſa, ò imperfetta, la quale occupa lo ſteſſo ſpatio di cinque Poſitioni, mà contiene ſolamente due Tuoni perfetti, e due Semituoni minori: sì che ſarà Quinta imperfetta, ò falſa, quando nello ſpatio di cinque Poſitioni ſi trouarà due volte il *mi*, & il *fa*, che cauſano diſſonanza all'vdito; e però in tal caſo biſognarebbe moderarla con vno di queſti trè ſegni b, ♮, ✕, benche in alcuni luoghi ſia comportabile, come nel quarto Tuono.

OSSERVATIONE OTTAVA.

Del Salto di Seſta, e di Settima.

SVccede da vederſi breuemente il Salto di Seſta, detta da Muſici antichi Eſſacordo, che è di due ſorti, cioè Seſta minore, e Seſta maggiore.

La Seſta minore è vna diſtanza di ſei voci, ò ſuoni, che contiene trè Tuoni perfetti, e due Semituoni minori, che occupano trè righe, e trè ſpatij, cioè cominciando in riga, finiſce in ſpatio, e cominciando in ſpatio finiſce in riga, & hà trè ſpetie differenti di nome, e compoſitione.

La prima ſpetie di Seſta minore naſce dalla Poſitione *Are*, e và ſino

fino in *Ffaut* con queste fillabe *re, mi, fa, re, mi, fa*; & al contrario *fa, la, sol, fa, mi, re*.

La seconda spetie di Sesta minore, nasce dalla Positione ♮*mi*, e và fino à *gsolreut* con queste sillabe *mi, fa, re, mi, fa, sol*; & al contrario *sol, fa, la, sol, fa, mi*.

La terza spetie di Sesta minore nasce da *Elami*, e termina in *csolfaut* con queste sillabe *mi, fa, sol, re, mi, fa*; & al contrario *fa, mi, la, sol, fa, mi*.

La Sesta maggiore è l'istessa distanza di sei voci, e sei Positioni come l'altra; mà contiene quattro Tuoni perfetti, & vn solo Semituono minore, & hà ancor essa trè spetie differenti di nome, e compositione.

La prima spetie nasce da Gamma*vt* ad *Elami* con queste sillabe *do, re, mi, fa, sol, la*.

La seconda spetie nasce da *Dsolre* à *bfa*♮*mi* con queste sillabe *re, mi, fa, sol, re, mi*.

La terza spetie nasce da *Ffaut* à *dlasolre* con queste sillabe *fa, sol, re, mi, fa, sol*.

Si troua vn'altra Aggregatione di sette note, che è detta Settima, la quale è parimente di due sorti, cioè Settima minore, e Settima maggiore, e tanto l'vna quanto l'altra occupa quattro righe, e trè spatij, ouero quattro spatij, e trè righe.

La Settima minore è vna distanza di sette voci importanti quattro Tuoni perfetti, e due Semituoni minori, & hà cinque spetie differenti: la prima dice, *do, re, mi, fa, re, mi, fa*; la seconda dice *re, mi, fa, re, mi, fa, sol*; la terza dice, *re, mi, fa, sol, re, mi, fa*; la quarta dice, *mi, fa, re, mi, fa, sol, la*; la quinta dice, *mi, fa, sol, re, mi, fa, sol*.

La Settima maggiore è l'istessa distanza di sette suoni, mà contiene cinque Tuoni perfetti, & vn solo Semituono minore, & hà due spetie differenti; la prima delle quali dice, *do, re, mi, fa, sol, re, mi*; la seconda dice, *fa, sol, re, mi, fa, sol, la*: delle quali spetie non occorre darne esempio in figura, essendo, che rarissime volte si trouano nel Canto Fermo senza note intermedie; basta solo saper dire: la tal nota è distante da quell'altra vna Sesta, vna Settima, &c.

OSSERVATIONE NONA.

Del Diapason, che è il Salto di Ottaua.

FInalmente trà gli altri Salti, che può fare la voce, il principale è il Salto di Ottaua, che in greco si dice *Diapason*, quale è vna distanza di otto voci, ò suoni, sopra otto Positioni, cioè quattro righe, e quattro spatij, in modo, che cominciando in riga finisce in spatio, e principiando in spatio, termina in riga, & in se comprende vna Quinta perfetta, & vna Quarta minore, conforme à quel detto di Boetio: *Diapente, & Diatessaron faciunt Diapason*, che non vuol dir altro, se non che Quinta perfetta, e Quarta minore cagionano l'Ottaua perfetta, auuertendo, che doue finisce il *Diapente* in quell'istesso luogo hà da principiare il *Diateßaron*. Si chiama *Diapason* dalla parola greca *Dia*, che in nostra lingua vuol dire *de*, ò *di*; e dall'altra parola *pason*, che in nostra lingua vuol dire, tutti, e ciascheduno insieme; quasi come che venghi ad essere vna perfettissima Consonanza, che in se contenga tutte le sorti de' suoni, e voci: oue è da notare, che in tutta la Scuola Musicale le voci, ò suoni diuersi, che si possono formare sì in ascesa, come in discesa sono sette solamente, nè più, nè meno intrinsecamente esser ponno, e che sia il vero, lo trouaremo con la prattica nelle retroscritte figure, ò Tabelle delli due Ordini di note posti nel Cap. 4. all' Oss 4. doue sonoui scritte le sillabe da Gamma*vt* fino ad ee*la*, cioè dalla più bassa voce fino alla più alta; e poi cominciamo à pronunciare le voci basse *in pettore* cantando fino à sette note, cioè da Gamma*vt* fino ad F*faut*, e trouaremo, che niuna di quelle sette voci è simile nella sonorità; mà se poi, dopo pronuntiata la settima voce, vogliamo ascendere a pronuntiare l'ottaua sillaba, cioè dall' F*faut* ascendere al g*solreut*, sentiremo, che la voce di quell'ottaua sillaba in tutto, e per tutto nella sonorità si accorda, & è la medesima con la prima voce di Gamma*vt*, che si era cominciato à formare: di modo, che è tanto quanto si fosse tornato à replicare quella prima voce; nè altra differenza vi si troua, saluo, che nella grauezza, & acutezza, mà nella sonorità non vi è differenza alcuna: à tal che i suoni, che si formano in *voce pectoris* sono in tutti solamente sette, nè più, nè meno, e quell'altra ottaua voce più alta delle sette sarà per cõsequenza la prima, che si forma *in gutture*.

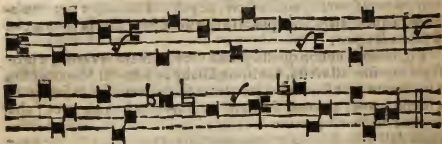
Segui-

Seguitiamo di nuouo à cantare da quest'ottaua voce fino ad altre sette sillabe, cioè dal *gsolreut* fino all'altro *ffaut*, e vedremo, che quest'altre sette voci sono parimente trà di loro differenti nella sonorità, mà però paragonate con le sette prime, non vi è differenza trà quelle, e queste, mà sono, come se fossero replicate le prime sette; differendo solo nella grauezza, & acutezza, e se dopo queste sette voci replicate vogliamo formarne vn' altra ancor più alta, cioè dal *ffaut* acuto salire al *ggsolreut* sopracuto, quest'altra ottaua voce venirà ad essere nella sonorità la medesima con la prima, che si era formata *in gutture*: sì che anco i suoni, che si formano in *voce gutturis* sono solamente sette, nè più, nè meno, e per consequenza quell'altra voce più alta di queste sette sarà la prima, che si forma *in capite*.

Pigliamo di nuouo questa prima voce formata *in capite*, e proseguiamo fino alla sesta, & vltima sillaba, e nota del Monocordo, e sentiremo, che sono trà di loro tutte sei differenti nella sonorità; e se con la voce humana si potesse arriuare alla settima voce (che sarebbe in *fffaut* sopracuto se vi fosse) questa ancora sarebbe differente dall'altre sei; mà se paragoniamo tutte queste all'altre sette formate *in gutture*, & all'altre prime sette formate *in pectore*, vedremo, che nella sonorità non vi è differenza alcuna trà queste sette, e quell'altre di sotto, mà sono giusto, come se fossero la terza volta replicate quelle sette prime; e se si potesse arriuare ancora vn' altra voce più alta delle sette supreme, che sarebbe sopra le sopracute in ggg, sentiremo, che quest' altra ottaua voce in tutto, e per tutto s'accorda, & è la medesima nella sonorità con la prima formata in *capite*, cioè nel *ggsolreut* sopracuto, con la prima formata *in gutture*, cioè in *gsolreut* acuto, e con la prima formata in *pectore*, cioè in Gamma *vt*: di modo, che tutte trè insieme s'accordano nella sonorità dell'Vnisono, e solo sono differenti nella grauezza, & acutezza: sì che le voci differenti nella sonorità restano sempre sette solamente, nè più, nè meno; e per questo sette lettere solamente furono assegnate per li nomi delli Gradini della voce: dunque essendo l'Ottaua sopra le sette, ne segue, che le comprenda tutte: bene dunque si chiama *Diapason*, cioè Consonanza, che comprende tutte le sorti di suoni, ò voci; poiche sì come la Terza contiene in se la Seconda; e la Quarta comprende in se la Terza; e la Quinta racchiude in se la Quarta; così l'Ottaua contiene tutte l'altre sorti di consonanze, e Congiuntioni, perche tutte riceuano,

uano, e termine, e quiete, e ſonorità, e ſoauità nella detta Ottaua, la quale perciò vien detta *Mater, & ſinus omnium Conſonantiarum, & Coniunctionum*; ed è talmente madre di tutte, che è come genere generaliſſimo d'ogni ſorte di Canto, douendo eſſere ogni Canto vna qualche ſpetie di Ottaua: onde quante ſaranno le ſpetie dell'Ottaua, altretanti deuono eſſere li Modi generali di formare li Canti, che Tuoni comunemente ſi chiamano, de' quali fà di meſtieri hauerne buona cognitione, come vedremo nella ſeconda Parte.

Prattica de' Salti di Ottaua.



Il fine della prima Parte.



Della Via retta della Voce Corale;

OVERO

DELL' OSSERVATIONI

Intorno al retto eſercitio

DEL

CANTO FERMO.

PARTE SECONDA.

De' Tuoni del Canto Fermo. Cap. I.



In' hora ſi è imparato à fare li paſſi, e li Salti per la Via retta della Voce Corale, e di tutto il Canto Fermo per mezo di tutte le ſue parti materiali, sì remote, che ſono le note, sì anco proſſime, che ſono le Congiuntioni: reſta, che ricerchiamo in queſta ſeconda Parte come ſia fatta queſta Via, cioè quali ſiano le parti formali, ò dir vogliamo, le diuerſe forme, ò formole, ò modi generali, con cui ſono compoſti li Canti: per il qual' effetto deueſi vedere in prima, che coſa ſia Tuono; di quante ſorti ſia; quali ſiano le formole, ò li modi generali della compoſitione di ciaſcheduno; e quali le ſue terminationi.

OSSERVATIONE PRIMA.

In quanti modi, ò ſignificati ſi può pigliare queſta parola Tuono.

PEr procedere con chiarezza, è da notarſi, che queſto nome Tuono ſi può pigliare in più maniere. Prima ſi può pigliare per vna ſemplice formatione di voce ſenza riſpetto, ò relatione ad altra voce ſeguente, come à dire ſolamente *do*, ſenza relatione al

re; & à questo modo il Tuono non è propriamente Tuono, mà solo principio, e fondamento di Tuono vocale; sì come l' Vnità non è numero, mà è solo principio di numero.

Si può in oltre pigliare questo nome Tuono per quella formatione di voce, che si fà con rispetto, e relatione proportionale alla voce seguente, come sarebbe pronuntiare il *do* con relatione alla pronuntia del *re*; e questo modo si chiama propriamente Tuono vocale, il quale formalmente consiste in quella relatione di vna voce all' altra contigua, che habbiamo chiamato Passo della voce.

Di più si può intendere per questo nome Tuono vna successiua formatione di molte voci, frà le quali vi siano molte relationi proportionali di Seconda, di Terza, di Quarta, di Quinta, e di Ottaua, dalle quali ne risultano molte, e diuerse melodie; & in questo senso è l' istesso, che dire Tropo, ò Modo, ò Formola generale del Canto, che dal comun grido vien chiamato Tuono; e di questo hora ne douemo discorrere.

Il Tuono dunque preso in quest' vltimo significato si descriue dal P. Guido Aretino, che *Tropus est modus cãtionis, qui & modus dictus est*; e da altri vien descritto, che sia *Vn certo regolato passeggiamento di voce, e campeggiamento di note, che si scorgano disposte, & ordinate nello spatio, e circuito d' vn' Ottaua*, poiche li Tuoni Tropi non sono altro per appunto, che tante spetie d' Ottaua, à guisa di tante sorti di viaggi, che può fare la voce.

OSSERVATIONE SECONDA.

Quanti siano li Tuoni, d' onde deriuano, e come si chiamino.

L' Ottaua in tutta l' vniuersità del Canto, secondo la comune opinione de' Musici, si troua hauere otto spetie differenti, quattro delle quali sono principali, e quattro altre collaterali, ò suiugali, ò placali.

Le quattro spetie principali (dice il P. Auella cap. 36.) si deducano, e si formano dalle quattro spetie del Diapente, ordinato alla dritta insieme con il Diatessaron dalla parte di sopra, e l' altre quattro collaterali si cauano, e si formano dall' istesse quattro spetie del Diapente, ordinato, e riuoltato all' ingiù, e da gl' istessi Diatessaron, pure riuoltati al contrario, e posti, & vniti col Diapente dalla parte di sotto: à tal che le quattro spetie collaterali differisco-

riſcano dalle quattro principali in molte coſe; prima per la diuerſa poſitura delli Diateſſaron con li Diapenti; in oltre, perche le quattro ſpetie principali tendono all' intenſione, & all' acutezza, hauendo il Diateſſaron di ſopra, mà le quattro collaterali tendono alla remiſſione, & alla grauezza, hauendo il Diateſſaron di ſotto; e poi anche differiſcano l'vna dall'altra per la loro diuerſa compoſitione, cô la quale cagionano diuerſi effetti occulti ne gli animi noſtri, come à ſuo luogo vedremo: dunque, sì come otto ſono le ſpetie dell'Ottaua, così otto parimẽte ſono li Tuoni del Canto Fermo, cioè primo, 2. 3. 4. 5. 6. 7. e 8. quali da Muſici furono nominati côl ſuo proprio nome. Il primo ſi chiamaua Dorio, il 2. Hyppodorio, il 3. Frigio, il 4. Hypposrigio, il 5. Lidio, il 6. Hyppolidio, il 7. Miſſolidio, e l'8. Hypermiſſolidio.

OSSERVATIONE TERZA.

Della formola generale di ciaſchedun Tuono ſecondo la Diſpoſitione di Guido.

IL primo Tuono è compoſto della prima ſpetie del Diapente, ò Quinta per aſceſa, che dice *re, mi, fa, ſol, la*, e della prima ſpetie del Diateſſaron, ò Quarta minore per aſceſa, che dice *re, mi, fa, ſol*, poſta ſopra il detto Diapente; e così côgiunti inſieme il Diapente, e'l Diateſſaron, vengono ad occupare otto Poſitioni: Che ſe bene, cinque, e quattro fanno noue, quì però nô è così, perche nell' iſteſſo luogo, doue finiſce il Diapente, hà da principiare il Diateſſaron, come volſe intendere Boetio, quando diſſe: *Diapente, & Diateſſaron faciunt Diapaſon*; e così ſi deue dire anco di tutti gli altri Tuoni: dunque la compoſitione del primo Tuono ſi reſtringe dentro il circuito, ò ſpatio di otto Corde, cioè da D*ſolre* graue fino à *dlaſolre* acuto con queſte voci, ò note, *re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol*, con le quali ſi và aggirando per le Proprietà di natura graue, di ♮ quadro acuto, e di b molle.

Il ſecondo Tuono è compoſto dell'iſteſſa prima ſpetie di Quinta riuolta all' ingiù, che dice *la, ſol, fa, mi, re*, e dell'iſteſſa prima ſpetie di Quarta minore pure riuolta all'ingiù, che dice *ſol, fa, mi, re*, poſta ſotto la detta Quinta, in modo, che la ſua compoſitione ſi reſtringe in otto Corde, cioè da *alamire* acuto fino ad *Are* graue con queſte voci, ò note *la, ſol, fa, la, ſol, fa, mi, re*, con le quali và caminando per le Proprietà di b molle, di natura graue, e di ♮ quadro graue.

Il terzo Tuono è composto della seconda spetie del Diapente per ascesa, che dice *mi, fa, sol, re, mi*, e della seconda spetie del Diatessaron per ascesa, che dice *mi, fa, sol, la*, posta sopra il detto Diapente; onde la sua compositione si racchiude nello spatio, che si troua da *Elami* graue fino ad *elami* acuto con queste voci, ò note; *mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la*, con le quali và passeggiando per le Proprietà di natura graue, e di ♮ quadro acuto.

Il quarto Tuono è cõposto dell'istessa seconda spetie di Quinta per discesa, che dice *mi, la, sol, fa, mi*, e dell'istessa seconda spetie di Quarta per discesa, posta sotto la detta Quinta cõ queste sillabe *la, sol, fa, mi*; sì che la compositione del Quarto Tuono comincia da *bfa♮mi* acuto fino à ♮*mi* graue cõ queste voci, ò note, *mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi*, con le quali canta per le Proprietà di ♮ quadro acuto, di natura graue, e di ♮ quadro graue.

Il Quinto Tuono è cõposto della terza spetie di Quinta all'insù, che dice *fa, sol, re, mi, fa*, e della terza spetie di Quarta all'insù, posta sopra essa Quinta, che dice *do, re, mi, fa*, & occupa lo spatio di otto Positioni, cioè da *Ffaut* graue fino ad *ffaut* acuto con queste voci, ò note, *fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa*, con le quali và campeggiando per le Proprietà di natura graue, di b molle, di ♮ quadro, e di natura acuta.

Il Sesto Tuono è composto dell'istessa terza spetie di Quinta per discesa, che dice *fa, mi, la, sol, fa*, e dell'istessa terza spetie di Quarta riuoltata all'ingiù, e posta sotto la detta Quinta, che dice *fa, mi, re, do*; onde tutto il Tuono si comprende dentro il circuito di queste otto Positioni, cioè da *csolfaut* acuto fino al *Cfaut* graue con tali voci, ò note, *fa, mi, la, sol, fa, mi, re, do*, con le quali passa per le Proprietà di ♮ quadro acuto, e per il più di b molle, e di natura graue.

Il Settimo Tuono è composto della quarta spetie di Quinta per ascesa, che dice *do, re, mi, fa, sol*, e della prima spetie di Quarta minore pure per ascesa, e posta sopra la detta Quinta, che dice *re, mi, fa, sol*, e si estende da *gsolreut* acuto fino à *ggsolreut* sopracuto cõ queste voci, e note *do, re, mi, fa, re, mi, fa, sol*, con le quali si và aggirando per le Proprietà di ♮ quadro acuto, di natura acuta, e di ♮ quadro sopracuto, e non mai di b molle, se non per causa di tritono, e questo anco di raro; perche quando vi si troua, più tosto si deue raddolcire dalla parte di sotto in *Ffaut* per ♮ quadro giacente con questa figura ※; benche ne' Libri non vi sia; attesoche se il Settimo

timo Tuono cantasse per b molle, sarebbe tutt' vno con il Primo, stante, che il Diapente del Settimo, si come per ♮ quadro dice, *vt, re, mi, fa, sol*, se vi si pone il b molle in *bfa♮mi*, direbbe *re, mi, fa, sol, la*, e così sarebbe Primo Tuono, senza che si osseruasse il luogo; e però *de substantia melodia* il Settimo Tuono deue cantar sempre per ♮ quadro, e non mai per b molle.

L' Ottauo Tuono è composto dell' istessa quarta spetie di Diapènte voltata all' ingiù, che dice *sol, fa, mi, re, do*, e dell' istessa prima spetie del Diatessaron pure riuoltata all' ingiù, che dice *sol, fa, mi, re*, e posta sotto al detto Diapente, in modo, che la compositione dell' Ottauo Tuono viene à restringersi dentro lo spatio di questi otto siti, cioè da *dlasolre* acuto fino a *Dsolre* graue con queste voci, e note, *sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re*, con le quali và campeggiando per le Proprietà di ♮ quadro acuto, di natura graue, & alle volte per la congiunta di ♮ quadro giacente con questa figura in *Ffaut* ※, benche non ci sia ne' Libri, più tosto, che per b molle in occasione di tritono.

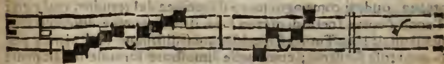
Formola del Primo Tuono.



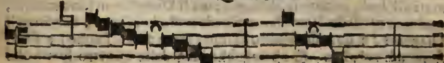
Formola del Secondo Tuono.



Formola del Terzo Tuono.



Formola del Quarto Tuono.



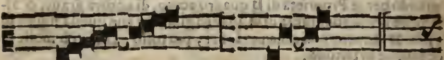
Formola del Quinto Tuono.



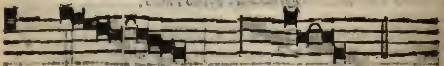
Formola del Sesto Tuono.



Formola del Settimo Tuono.



Formola dell' Ottauo Tuono.



OSSERVATIONE QVARTA.

Della Terminatione de' Tuoni.

DAlle dimostrate formole chiaramente si vede, che ciascheduri Tuono è vn moto, che fà la voce dentro del circuito di vn' ottaua: onde sì come ogni moto si specifica dal termine, così ogni Tuono (come spetie di ottaua) hà il suo termine differentiale, per il quale l' vn Tuono si specifica, e si distingue dall' altro: per la qual cosa si osserui; come nelle dimostrate formole li Diapenti sono sempre immobili nel suo proprio luogo, e sito, tãto se sono formati all' insù, quanto se all' ingiù; mà li Diatessaron sono mobili, mentre vn' istesso Diatessaron si vede posto hor sopra, hor sotto il Diapente; e quando è posto di sopra serue ad vn Tuono, e sotto serue ad vn' altro. Sì che ciascheduna delle quattro spetie del

Diapente, stando così immobile sempre ne' suoi luoghi, è comune à due Tuoni: la prima spetie di Quinta è comune al primo, & al secondo: la seconda spetie di Quinta è comune al 3. e 4. la terza spetie al 5. e 6. e la quarta al 7. e 8. Tuono; mà con questa differenza, che in tutti li dispari, cioè nel Primo, 3. 5. e 7. li Diapenti hanno le note ordinate all' insù, & alla dritta; e nelli pari, cioè nel 2. 4. 6. e 8. hanno le note ordinate all' ingiù, & alla riuersa; perciò per essere cosa più degna, e nobile l' andare alla dritta, & essere superiore, che non è andare alla riuersa, & essere inferiore; quindi è, che tutti li Tuoni dispari sono chiamati Principali, ò Signori, ò Autentici, e gli altri Tuoni pari sono detti Collaterali, ò Suiugali, ò Placali, perche stanno sotto l'ombra de gli Autentici, e sono accompagnati con essi loro in questo modo: il 2. è accompagnato col primo, il 4. col 3. il 6. col 5. e l'8. col 7. ben dunque conuiene, che tutti li Tuoni pari, come compagni collaterali delli dispari vadino à terminare il suo moto, e viaggio nell' istesso luogo, e nella medesima Casa, oue finiscano, e terminano li quattro dispari suoi Signori.

Hora il termine de' Tuoni dispari si piglia dal principio de' suoi Diapenti, accioche vadino à terminare nelll' istesso luogo, doue il suo Diapente nella cõpositione hebbe principio: dunque sì come il Primo Tuono hà il suo Diapẽte della prima spetie, che comincia in *D solre* graue; così ancora dourà finire il suo moto nell' istesso sito di *D solre*; e perche il Secondo Tuono è compagno collaterale del Primo, e stà sotto la sua ombra, mentre hà comune con esso l'istessa spetie di Diapente, però deue anch'egli andare à terminare nel medesimo *D solre*. Così il Terzo Tuono hauendo il suo Diapente, che principia in *E lami* graue, dourà andar à terminare nell'istesso *E lami*; & il Quarto Tuono come compagno collaterale del Terzo anch'egli deue finire nell' istesso *E lami*, oue finisce il Terzo; Così il Quinto Tuono con il Sesto suo compagno andarà à finire in *F faut* graue, che è il principio del suo Diapente. Così parimente il Settimo Tuono, e l' Ottauo suo collaterale finirà in *g solreut* acuto, che è il principio del suo Diapente. Talche tutti gli otto Tuoni, secondo che li dispose Guido Aretino, hanno solamente quattro luoghi, oue vanno à terminare il loro moto, cioè *D solre* graue, *E lami* graue, *F faut* graue, e *g solreut* acuto, e così. Il Primo, e Secondo finisce in *D solre*; il 3. e 4. in *E lami*; il 5. e 6. in *F faut*; il 7. e 8. in *g solreut*; e quando vn Canto finisse fuori di questi quat-

tro luoghi, sarebbe di Tuono irregolare, come vedremo; onde ne nacquero questi Versi.

Fines cunctorum Cantor dignosce Tonorum,
Nàm finem Primi D *continet, atque Secundi.*
Tertius E *regitur, & Quarti finis habetur.*
Quintus in F *finem, Sextus quoq; ponit eundem.*
Septimus, & Octauus in G *requiescunt.*

OSSERVATIONE QVINTA.

Della Perfettione, & Imperfettione de' Tuoni.

Oltre la terminatione de' Tuoni, douemo anche osseruare in essi l'ampiezza, e la strettezza loro, della quale ne risulta la perfettione, & imperfettione de' medesimi. La perfettione de' Tuoni consiste in questo: Che li Canti nel suo progresso si estendino con qualche voce, ò nota per tutta la distanza di otto Positioni, e che arriuino con le note inclusiuamente da vn'estremo all'altro di essa distanza, e non più; come insegnano gli Autori con la dottrina di Guido Aretino; per esempio: il Primo Tuono all'hora sarà perfetto, quando con qualche nota arriuarà all'ottaua della Positione finale, cioè da *Dsolre* fino in *dlasolre*, e l'istesso si dirà respettiuamente de gli altri Tuoni Autentici. Li Placali poi saranno perfetti, quando ascenderanno vna Quinta perfetta sopra la loro finitione, e di sotto descenderanno vna Quarta minore: per esempio: il Secondo Tuono acciò sia perfetto, deue ascendere con qualche nota da *Dsolre* graue fino in *alamire* acuto, e descendere dal detto *Dsolre* fino in *Are*; & il medesimo si esemplifichi respettiuamente de gli altri Placali.

Mà quando il Canto non si estende per tutte le otto Corde, all'hora il Tuono di tal Canto sarà imperfetto; & in quanto manche Positioni si estende, tanto più sarà imperfetto: Auuertasi però, che gli Autentici non possono mai essere imperfetti dalla parte di sotto per rispetto del suo fine, oue necessariamente deuono andare à terminare; mà solo dalla parte di sopra, cioè quando ascendano solamente in sette Positioni, ò solo in sei, ò solo in cinque, & alle volte anche solamente in quattro.

Li Placali poi possono essere imperfetti da tutte due le parti, e di sopra, e di sotto il suo luogo finale; e quanto meno ascendano,

ò de-

ò descendano, tanto più saranno imperfetti: oue si osserui, che se vn Canto non trapassa vna Terza, non si può chiamar Tuono, perche non hà alcuna delle spetie maggiori, con cui si compone il Tuono, mà si chiamarà più tosto Buona Sonorita: Così afferma Pietro Aron, citato dall' Illuminato lib.2. c. 17. il che si dice sempre senza pregiuditio dell' autorita Ecclesiastica.

Quando poi il Canto per il contrario trapassa vna Positione fuori delle otto, negli Autentici dalla parte di sotto; e ne' Placali dalla parte di sopra, all'hora il Tuono di tal Canto si chiama Tuono più che perfetto; ouero Priuilegiato, perche ogni Tuono hà priuilegio di trapassare vna Positione fuori del suo circuito, non già dall'autorita musicale, mà, come dice l'Illuminato, solo dall'autorità Ecclesiastica.

E se il Canto trapassa più d'vna Positione fuori delle sue otto, all' hora ne risulta vn' altro effetto, che si dimanda Mistione, & il Tuono di tal Canto si chiamarà Tuono misto, come hor hora vedremo.

OSSERVATIONE SESTA.

Della Mistione de' Tuoni.

LA Mistione de' Tuoni, secondo la comune opinione, consiste in questo, che l'Autentico partecipa vna parte del Diatessaron, ò tutto il Diatessaron intiero del suo Placale: ò che il Placale partecipa (ò in parte, ò in tutto) il Diatessaron del suo Autentico: se lo partecipa tutto intiero, sarà misto perfetto: se solo in parte; cioè, che si estenda con due, ò trè note fuori delle Corde del Tuono, sarà misto imperfetto; mà se lo partecipa d'vna nota sola, non fà mistione, mà quella nota gli vien concessa per priuilegio, come di sopra habbiamo detto. Mà qui si osserui.

Prima. Che vn Tuono può essere Autentico perfetto misto perfetto col suo Placale; ouero Placale perfetto misto perfetto col suo Autentico.

2. Autentico perfetto misto imperfetto col suo Placale; ouero Placale perfetto misto imperfetto col suo Autentico.

3. Autentico imperfetto misto perfetto col suo Placale; ouero Placale imperfetto misto perfetto col suo Autentico.

4. Autentico imperfetto misto imperfetto col suo Placale; ouero Placale imperfetto misto imperfetto col suo Autentico.

La

La prattica poi di tutti questi quattro modi di Mistione potrà il buon Maestro esemplificarla à bocca: & il buon Scolare vederla da se stesso col suo giuditio ne' Libri.

OSSERVATIONE SETTIMA.

Della Commistione de' Tuoni.

SI come vn Tuono participando il Diatessaron del suo Compagno, diuenta misto con esso: così anco participando dentro lo spatio delle otto Corde il Diatessaron, ò il Diapente d' vn' altro Tuono disparato, diuenta cō quello commisto, in qnanto, che sono con esso mescolate le spetie di Quarta, e di Quinta non pertinenti à tal Tuono. Mà quì per più chiarezza si osserui, che

La Commistione ne' Tuoni può essere, ò perfetta, ò imperfetta; e l'imperfetta può essere, ò maggiore, ò minore.

La Commistione maggiore imperfetta sarà ogni volta, che in vn Canto si ritrouino due Diapenti, ò Salti di Quinta d' vna spetie istessa, non pertinente al Tuono di quel Canto.

La Commistione minore imperfetta sarà ogni volta, che in vn Canto si troui trè volte vna delle trè spetie del Diatessaron, la quale non appartenghi al Tuono di quel Canto, e questi trè Diatessaron faranno meglio conoscere la Commistione, se sarāno semplici, & immediati. La Commistione perfetta sarà all' hora, quando vn Tuono trapassa fuori delle sue otto Corde vn' altra Corda, ò più dalla parte di sopra, se è Autentico, e dalla parte di sotto, se è Placale; e tali note si chiamano note commistibili, perche causano la Commistione perfetta d' vn'altro Tuono: per esempio: Vn Canto finisce in D*solre*, e trapassa l' ottaua sua d*lasolre* con giungere fino in e*lami* acuto: e perche da E*lami* graue fino ad e*lami* acuto si troua la compositione perfetta del Terzo Tuono; perciò quel Canto (dice l'Illuminato lib.3.c.1.) sarà del Primo Tuono perfetto commisto perfetto con il Terzo; e se sotto D*solre* descendesse due, ò trè, ò quattro note; all'hora si direbbe misto (ò perfetto, ò imperfetto) cō il Secondo, e commisto col Terzo, e se il Canto arriuasse ancora fino all' F*faut* acuto, saria del Primo perfetto commisto perfetto con il Quinto; perche da F*faut* graue fino ad f*faut* acuto vi stà la compositione perfetta del Quinto Tuono: auuertēdo, che in detta Compositione vi sia vn Diapente, ò Diatessaron di quel Tuono, di cui è la Commistione: E così si discorra degli altri Tuoni respettiuamente.

OS-

OSSERVATIONE OTTAVA.

De' Tuoni irregolari, e trasportati.

DOuemo in oltre notare col P. Auella, che non si può dare, nè trouare altro genere di formole de' Tuoni fuor che le sudette otto; perche qualunque egli si sia, non sarà mai differente nella sua forma generica da gli otto predetti; mà sara reducibile ad vna delle otto formole già di sopra assegnate. Che se alcuni hanno aggiunto à gli otto Tuoni il Nono, il Decimo, l'Vndecimo, & il Duodecimo; tutta volta se si guardarà bene alla loro compositione, saranno di qualched' vna delle quattro spetie del Diapente congiunta col Diatessaron, ò Misti, ò Commisti, che siano; & altro non hauranno di nuouo, che la diuersità del Luogo, e Sito, ò più alto, ò più basso; la qual diuersità, e differenza di luogo non può in se stessa cagionare diuerso genere di Canto; sì come vn' huomo per esser posto sù à cima d' vn Campanile, non per questo è differente nella natura humana da vn' altro, che stà da basso in terra: e che sia il vero, voi vedrete, che il Nono è simile al Terzo; il Decimo è simile al Quarto; l' Vndecimo, è simile al Quinto; & il Duodecimo è simile al Sesto: e però à questi si riducano come al suo proprio genere, come dice l' Auella capit. 53. Altri poi assegnano, oltre gli otto, i Tuoni irregolari, i quali sono quelli, che terminano in altre Positioni, ò Corde fuori delle quattro sopranominate: mà questi ancora hanno l' istesse spetie di Diapente, e di Diatessaron, e l'istesse spetie di Ottaua, mà trasportate, ò più alto, ò più basso della loro ordinaria terminatione; e però si riducano anch' essi à i Tuoni regolari per trasportatione, ò di sopra, ò di sotto di vna Quarta, ò di vna Quinta. Li quali Tuoni irregolari benche si trouino ne' Libri Ecclesiastici, come vedremo, questo fù per accomodarli alla Mano latina, stante che alle volte occorreua formarsi alcune voci nelle parti graui, che nelle semplici Positioni di Guido Aretino della parte graue non si poteuano formare così facilmente, mà ben ciò poteuasi nelle parti acute; e per questo alcuni Canti Ecclesiastici sono trasferiti dalle parti graui all' acute: e per il contrario non potendosi formare alcune voci nelle parti acute come richiedeua la melodia, sono alcuni altri Canti trasferiti dalle parti acute alle graui, e per questo terminano fuori delli quattro luoghi ordinarij: tal che l' irregolarità de'

Tuoni non consiste in altro, se non che terminare il Canto fuori del suo sito ordinario, cioè, ò in a, ò in ♮, ò in c.

Quelli Canti dunque, che terminano in *alamire* acuto, ò in *Are* graue, si riducano, secondo il parer dell' Illuminato lib. *3.* c. *6.* al Primo, ò al Secondo Tuono regolare, & alle volte al Quarto per trasportatione di vna Quarta, ò di vna Quinta; secondo che dimostrarà la compositione. Li Canti, che finiscano in *bfa♮mi* acuto, & in *♮mi* graue (se pur se ne troua) si riducano, ò per Quarta, ò per Quinta al Terzo, ò al Quarto Tuono regolare.

E li Canti, che finiscano in *csolfaut* acuto, ò in *Cfaut* graue, si riducano nell' istesso modo al Quinto, ò al Sesto Tuono regolare, & alle volte al Settimo.

Li Canti poi, che terminano in *dlasolre* acuto, dice il detto Illuminato, che per essere *dlasolre* ottaua di *Dsolre*, non sono irregolari, mà regolari (come egli ben proua nel lib. *3.* cap. *6.*) tuttauia lasciando ferme, e valide le sue ragioni, ci gioua dire, che per esser questi ancora trasportati fuori della loro terminatione ordinaria, possono, se nò assolutamente, almeno in qualche modo, chiamarsi irregolari, e soggiacere alle regole sopradette dell' irregolarità de' Tuoni: Si che in sostanza potiamo concludere, che non si troua altro genere di Tuono, essentialmente differente da gli otto predetti.

OSSERVATIONE NONA.

Compendio di tutto il presente Capitolo.

SI deue dunque in ristretto tener bene à mente, & imparar à conoscere, come il Tuono è di due sorti: vno è Tuono vocale, e l'altro è Tuono Tropo; il primo compone, e l'altro termina il Canto.

Il Tuono Tropo, che termina il Canto, è anch'esso di due sorti, cioè Tuono regolare, e Tuono irregolare. Il Tuono regolare è di otto sorti, cioè Primo, 2. *3.* 4. 5. *6.* 7. 8. quattro de quali, cioè tutti li dispari, Primo, *3.* 5. e 7. sono Autentici, e gli altri quattro pari 2. 4. *6.* 8. sono Placali. Di questi il Primo, & il 2. finisce in *re*: il *3.* e 4. in *mi*: il 5. e *6.* in *fa*: il 7. e 8. in *do*, ouero *sol*. Ciascheduno di loro può essere, ò perfetto, ò imperfetto, ò priuilegiato; e tanto gli vni, quanto gli altri possono essere nella sua compositione, ò Semplici, ò Misti, ò Commisti, ouero Misti, e Commisti insieme: e tanto basti hauer accennato circa la sostantialità delle formole generali de' Tuoni.

Del-

Della natura, e qualità de' Tuoni, e suoi occulti effetti. Cap. II.

SEgue hora da vedersi, di che natura, e qualità sia ciascchedun Tuono, e quali effetti produchino ne gli Animi nostri.

OSSERVATIONE PRIMA.

Come ciaschedun Tuono hà vna particolare qualità intrinseca, con la quale immuta gli humori naturali de gli Vditori.

SI come qualunque Entità include in se vna particolare formalità, ò qualità, con la quale essendo intrinsecamente specificata, e differentiata dall'altre, produce poi anco in altri soggetti, in cui si troua, gli effetti dell'istesse sue qualità: così ciaschedun Tuono, essendo vn' Entità artifitiosamente fatta con molte voci fra di se ben' ordinate, necessariamente deue hauere la sua particolare qualità intrinseca, mediante la quale non solo venghi specificato, e differentiato da gli altri: mà induca ancora gli effetti, ò affetti à se simili ne gli Animi de gli Vditori, con l' immutare occultamente le loro interne potenze, come osseruò il Zarlino nella Seconda Parte Cap. 8. delle sue Institutioni, massime, quando le voci del Tuono vengono formate, e portate cō quell' enfasi, & energia, che si disse nella 1. Par. Cap. 3. Os. 1. cioè, che col fiato si pronuntijno, e si porghino le voci vestite di que' interni affetti, che sono conuenienti alla qualità del Tuono, e delle parole, in guisa, che il Cantore con vn modo diuoto si mostri hor sdegnoso, hor placato, hor piaceuole, hor allegro, & hor beneuolo, & in somma trasformi le voci totalmente ne gli affetti, e sensi di quelle cose, che canta, per meglio disponere gli Animi de gli Audienti; in tanto, che disse S. Tomasso 2. 2. q. 91. art. 2. in .o. citando per se Aristotele, e Boetio, che *Secundum diuersas melodias sonorum diuersimodè animi hominum disponuntur*.

Quindi afferma il P. Auella cap. 49. che ciascuno de gli otto Tuoni mediante la sua particolare qualità occulta predomina, & è atto à muouere, ò à placare vno de' quattro humori naturali,

cioè, ò la flemma, ò la collera, ò il sangue, ò la malinconia dell'Vditore secondo la più, ò meno dispositione di quello, onde disse S. Agostino nel 10. delle sue Confessioni, *Omnes affectus spiritus nostri pro suaui diuersitate habent proprios modos in voce, atq; cantu, quorum occulta familiaritate excitantur.*

OSSERVATIONE SECONDA.

Per qual causa fosse introdotto il Canto nella Chiesa.

ESsendo il Canto (come si è detto) atto à disponere, & eccitare gli Animi nostri in diuerse maniere: per questo si è introdotto nella S. Chiesa, accioche lodandosi cō il Canto l'Infinita Bontà del Sommo Iddio, gli Animi infermi, e deboli de' Fedeli (come dice iui S. Tomaso, citando per se S. Agostino) cō la diuersità de gli affetti, che dalli Cantori nelle Cantilene Ecclesiastiche si spiegano, ò almeno si dourebbono spiegare, siano maggiormente eccitati, e tenuti solleuati nella diuotione verso Sua Diuina Maestà, e suegliati alla memoria de' Canti celesti, che fanno gli Angeli attorno all'eccelso Trono dell'Altissimo: onde disse S. Agostino nel 10. delle sue Confessioni, *Adducor cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia, vt per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat:* che se bene sarebbe stato meglio, che si lasciassero gli Animi tirare solo dalla pura, e semplice lode di Dio recitata con bassa voce, come già in alcune Chiese si costumaua, & hoggidì anche da alcune Religioni di pura vita contemplatiua si osserua, perche questo sarebbe chiaro segno, che l'Animo non hà bisogno di questa scala sensibile del Canto per solleuarsi, e di questo soaue stimolo per mantenersi suegliato, & vnito in Dio; nondimeno, vedendo molto bene Chiesa Santa, che senz'ali si troui l'Animo nostro, e sia lento, e pigro, e senta ben spesso fatica, e tedio ne' Diuini Offitij per la loro continuatione, e lunghezza, hà voluto per sua pietà, che sia l'Animo nostro aiutato, e solleuato col mezo del Canto, acciò siamo sempre vie più pronti, frequenti, feruenti, e puntuali alle diuine lodi vocali, e mentali insieme.

Mà qui deue molto ben'auuertire sì il Cantore, come l'Vditore, di star disposto con l'intentione, e con lo spirito in tal guisa, che li diletti sempre più il senso delle parole, che l'armonia delle voci; e che il Canto sia sempre diretto principalmente per piacere à

Dio,

Dio, e secondariamente per infiammare li Fedeli all'amor celeste; per il quale fù introdotto il Canto nella Chiesa.

Forsi alcuno quì dirà in contrario: Che il Canto in vece d'eccitare, più tosto impedisce la diuina lode mentale, cioè l'eleuatione della mente in Dio; perche il Cantore mentre stà tutto intento á pronuntiar le voci, si astrahe dalla consideratione delle cose, che canta, e gli Vditori intendano meno le cose, che si cantano, che quelle, le quali senza Canto si esprimano; e per ciò pare, che il Christiano non possi essere eccitato con il Canto alla diuotione verso Dio.

A questa Obiettione si risponde con S. Tomasso 2. 2. q.91. art.2. ad 5. che se parliamo di certi Cantori, che fanno la Chiesa di Dio vna Scena, e che cantano in essa *more teatrico*, cioè con vn certo modo contrafatto, affettato, & immodesto, cercando solo il gusto, e diletto del senso, come fanno li Comedianti, senza punto hauer riguardo allo spirito di diuotione, cioè di leuar la mente, & il cuore in Dio; non è dubbio, che tal modo di cantare astrahe, e diuerte l'animo di loro stessi, e degli Vditori dalla consideratione spirituale delle cose cantate; anzi per lo più prouoca gli Vditori à nausea, al disprezzo, & al scandalo, come pur troppo si vede in effetto: il che non può essere senza colpa, come si deduce da S. Agostino nel 10. delle sue Confessioni portato da S. Tomasso in queste parole: *Cum mihi accidit, vt me amplius Cantus, quam res quæ canitur, moueat; pænaliter me peccare confiteor, & tunc mallem non audire cantantem*. Et in altro luogo dice: *Malo audire grunitus porcorum, quam Cantus lasciuientium Clericorum*.

Ma se parliamo di quelli, che cantano con riuerente, e spirituale affetto, e per sola, e sincera diuotione, proceduta da vna cordiale intentione di dar gloria à Dio, come douerebbono fare tutti quelli, che cantano in Coro; non impedisce altrimenti il Canto di questi la contemplatione di Dio; anzi più tosto maggiormente aiuta, e prouoca loro stessi, e gli Vditori à considerare più attentamente le cose, che si cantano; perche questi cantano posatamente, adagio, e dimorano con diuota sonorità più longo tempo nella pronuntia delle voci: onde anco gli Vditori intendano meglio, ò se pur non intendano le parole cantate, conoscano però molto bene dal modo di cantare la lor diuota prontezza di spirito in lodare il Sommo Signore: e questo è bastante (dice il Dottor Angelico) per incitare gli Animi alla diuotione. Sì che resta chiaro, che

che cõ la diuersità de gli affetti, che si spiegano nel cantare le diuine lodi, gli Vditori sono mossi, rapiti, e solleuati all' amor di Dio. Quindi è, che sarà molto gioueuole l' hauer qualche notitia delle qualità, e de gli effetti occulti di ciaschedun Tuono almeno superficialmente, come quì sotto.

OSSERVATIONE TERZA.

Delle Qualità particolari di ciaschedun Tuono.

LE qualità particolari de' Tuoni furono accennate da gli Autori con questi Versi.

Primũ Tonũ hillarem suauitèr tange: Secundũ flebilem, ac ærumnosum.
Tertium accerrimum, & seuerum: Quartum amorosum, & blandũ.
Quintum iucundum, & delectabilem: Sextum pium, & deuotum.
Septimum querimoniosum: Octauum magnanimum, & fælicem.

Le quali tutte si spiegano, come segue.

Il Primo Tuono è allegro, e soaue: muoue la flemma, alleuia la ripienezza, scaccia il sonno, la pigritia, la malinconia, e la confusione, cagionata dalla flemma. Sotto di esso si può cantare ogni sorte di senso; mà propriamente li sensi, che fanno mentione della Prima Persona della Santiss. Trinità, del Sole, di bellezza, di chiarezza, di miracoli, di giuochi, e di burle. Il suo canto diletta alle persone preclare, & ingegnose.

Il Secondo Tuono compagno del Primo, è flebile, mà soaue, & è deprecatiuo con lagrime per sinistri casi: placa la flemma mossa, & induce sonno. Con esso si cantano sensi lamenteuoli, mesti, e lugubri, che trattano di morte, di humiltà, di bassezza, di Luna, di acque, e della seconda Persona della Santiss. Trinità. Diletta grandemente à i miseri, mesti, volubili, pigri, e lenti.

Il Terzo Tuono è acro, e seuero: muoue la collera, prouoca ad ira, e sdegno: le sue spetie auuelenano (per così dire) e rouinano ogn' altra melodia di Tuono, col quale si congiungano, e però tutti li sensi seueri, dispietati, di guerra, d' aggrauij, e per ragion di ternario, oue si fa mentione della Santiss. Trinità, si cantano con questo Tuono. Il suo Canto diletta molto alli superbi, dispietati, collerici, crudeli, e vanagloriosi.

Il Quarto Tuono suiugale del 3. è amoroso, e lusingheuole, & anco deprecatiuo: placa, e seda la collera. Con esso si spiegano li sensi

sensi d'incitamenti, ò buoni, ò cattiui, che siano, i sensi di quiete, di lamenti, di mitigamento, & anco i sensi di detrattioni; atteso che il suo canto diletta molto alli mormoratori, a' loquaci, a' detrattori, & anco à gli adulatori, i quali e buoni, e tristi egualmente lodano.

Il Quinto Tuono è giocondo, diletteuole, allegro, e moderato, come dice S. Agostino. Il suo Canto muoue il sangue, e rallegra gli afflitti, è malinconici, placa i sanguinolenti, dà aiuto à disperati, riducendoli à conueniente allegrezza. Con esso si spiegano i sensi allegri di grandezza, di vittorie ottenute, e de gli Angeli. Diletta alle persone allegre, e gioconde.

Il Sesto Tuono collaterale del 5. è pietoso, e diuoto: placa il sangue, e prouoca al pianto per diuotione; e però i sensi di diuotione, lagrimeuoli, & effeminati si spiegano sotto questo Tuono, il quale diletta alle persone diuote, e pie, & effeminate, e che facilmente piangano per diuotione.

Il Settimo Tuono è querelofo, come dice S. Agostino: muoue la malinconia; & induce à mediocre letitia li malinconici, tardi, rimessi, e lenti, dilettando loro grandemente. Hà questo Tuono parte di lasciuia, e giocondità, per la quale diletta à i Giouini, e parte d'incitamento, perche hà certi diuersi salti, che rappresentano le attioni giouenili, dependenti dalla malinconia: può rappresentare i sensi d'interrogationi, & ammirationi, e tutti li sensi, che si attribuiscano al 3.4. e 5. Tuono. Diletta parimente a' furiosi, e crudeli.

L'Ottauo Tuono Placale del Settimo, è magnanimo, e felice, e da S. Ambrogio è chiamato soaue, e creanzoso, & è deprecatiuo con lagrime, quando si desidera ottener da Dio gloria, e felicità alcuna: muoue la malinconia, non irritando, mà rallegrando; onde li malinconici, afflitti, e sconsolati, sentendo il suo Canto si riducano à mediocre allegrezza: hà in se vna dolcezza naturale più che qualunque altro Tuono, con certa grauità, alienando ogni diffetto, ò difficoltà, stando disgiunto dal 7.

Con esso propriamente si spiegano li sensi di cose alte, celesti, e pertinenti alla Gloria, e Beatitudine, e doue si fa mentione di Trono, di Cielo, di vnione, e dello Spirito Santo. Diletta molto alle persone di buon cuore, e spirituali.

Così tutte le predette qualità, effetti occulti, e sensi appropriati de' Tuoni si trouano osseruati dal P. S. Gregorio nel suo Canto Ecclesiastico, come espone il P. Auella nel cap. 52. & altroue.

OSSERVATIONE QVARTA.

Che le Note non son poste à caso, ò à capriccio nelle sacre Cantilene.

DA tutto ciò, che quì sopra si è detto s'inferisce. Prima, che non tutte le cose sono cantabili comunemente sotto qualunque Tuono; nè tampoco sotto ad vn Tuono particolare indifferentemente; mà solo sotto ad vna delle sue Differenze, à cui più, che ad altre si addattano gli affetti, i sensi, i significati, e le conditioni di quelle cose, che sono da cantarsi, per sortirne il suo proprio effetto.

2. Che per causa della diuersità de gli affetti, e sensi, ò piaceuoli, ò dispiaceuoli, ò d'altra sorte, che in vna medesima Cantilena si offeriscano da rappresentare, sono diuersamente fraposti nella compositione d'vn'istesso Tuono, hor il b molle, hor il ♮ quadro, & hor il modo di natura; ouero, che le note non riempano tutto il Campo delle otto Corde; ò che ve ne sono aggiunte dell'altre sopra, ò sotto gli estremi del Tuono, ò che alcune di esse vanno fuori della Mano comune; ouero, che vi sono trameazate le spetie di Quarta, ò di Quinta, ò di Ottaua, pertinenti ad vn'altro Tuono; ouero, che sono moltiplicate, e replicate l'istesse note sopra d'vn'istessa parola, solo per questa causa di spiegar più viuamente qualche affetto, ò senso, il quale non si sarebbe potuto così viuamente spiegare con tutte, ò con le sole note, e spetie proprie di quel Tuono, à cui è sottoposta la Cantilena. E di quà si viene à conoscere l'origine dell'Imperfettione, e Perfettione, e Priuilegio, e Mistione, e Commistione de' Tuoni accennati di sopra.

Sì che niuno deue darsi ad intendere, che le compositioni delle Cantilene sacre, in alcuna delle quali vi si troua grand'abbondanza, e moltiplicità di note sotto vna sola sillaba, ò vocale, come negl'Introiti, Graduali, Alleluia, Offertorij, Responsorij, e simili, siano state fatte ad arbitrio puro del Compositore, per far lungo il Canto, mà ben sì con molta prudenza, & arte, e non senza special lume sopranaturale, in quella maniera, che sono le parole del Testo Scritturale, nel quale molte parole, che nella superficie pare siano poste à beneplacito del Cronista, sono in realtà dettate tutte dallo Spirito Santo, come ripiene di molti profondi misterij: così

nella

nella dispositione delle note in ciaschedun Cãto Gregoriano, benche paia, ve ne siano delle superflue, ò almeno arbitrarie; in realtà però sono tutte poste con gran misterij; e questo, acciòche il Cantore non solamente pasca l'orecchio del corpo, mà à fine, che con maggior attentione, e diuotione habbia da considerare ancora li sensi misteriosi, gli affetti, & effetti occulti delle parole cantate, per eleuar più facilmente se stesso, e gli Vditori alla contemplatione del Nostro Signor Iddio.

Della corrispondenza de' principij de' Tuoni con l'e u o u a e. Cap. III.

POtrebbano alcuni persuadersi, che almeno li principij delle Cantilene sacre, & il fine dell' e u o u a e siano stati posti à beneplacito: mà questo ancora quanto sia lontano dal vero, lo vedremo nell' infrascritte Osseruationi.

OSSERVATIONE PRIMA.

Che cosa significhi l' e u o u a e.

DOpo il fine dell' Antifone per lo più vi si vedano immediatamente congiunte altre sei note, sotto le quali, ò che vi sono poste le prime parole del Salmo, ouero queste sei vocali, e u o u a e, le quali dicono *saeculorum Amen*; doue per breuità dello spatio li nostri Antichi, come riferisce l'Illuminato lib. 3. cap. 8. hanno leuato tutte le lettere consonanti, e preso solamente le vocali da queste due parole *saeculorum Amen*, che sono l' vltime del *Gloria Patri* de' Salmi: sì che queste sei vocali e u o u a e, non sono poste per altro, se non per significare, che quelle sei note, che sono sopra di loro, si chiamano il *saeculorũ Amen*, cioè il finale, ò la finitione de' Salmi, che si cãtano ò di vno, ò di vn' altro Tuono. Hor perche tanto li principij de' Tuoni, quanto i loro *saeculorum* in vn' istesso Tuono sono varij, e differenti; per questo alcuni credano, che gli vni, e gli altri siano posti ad arbitrio del Compositore: mà sono in errore, perche dal principio della Cantilena sacra, non solo depende tutto il restante della compositione, mà etiandio la dispositione del *saeculorum*, come hora vedremo.

OSSERVATIONE SECONDA.

Della connessione, che hanno insieme il Principio, la Differenza, & il Saculorum del Canto dell' Antifone.

NOn è dubbio alcuno, che ciaschedun Tuono può principiare in varij, e differenti luoghi secondo li varij, e differenti sensi delle parole cantabili; & è certo, che secondo li differenti Principij d'vn' istesso Tuono vien cagionato differente modo di compositione, ò forma di melodia, e sonorità; quali modi, e forme di melodia si chiamano dal P. Auella cap. 18. Differenze del Tuono, perche nascano dal differente moto, che si fà, e si scorge nella dispositione delle note, causata dal suo Principio; e per consequẽza fanno ancora differenti effetti nè gli Vditori. Ma tali Differenze più chiaramente si conoscano nelli *saeculorum* de' Salmi; stante che sono alcuni Tuoni, li quali secondo le varie loro Differenze richiedano vario, e differente il fine del suo *saeculorum*, acciò corrisponda con sonorità al principio del Tuono: alcuni altri Tuoni hanno le loro Differenze varie sì, mà à tutte quante sonoramente corrisponde vn solo, ò al più due *saeculorum*. E questa sonora corrispondenza, che deuono hauere li fini delli *saeculorũ* con il Principio del Tuono, facilmente si discerne dalla replicatione del Canto, poiche dal replicare, per esempio, vn' Antifona, ò vn' Introito subito si sente la consonanza, ò dissonanza, che fa il fine del *saeculorũ* col Principio del Canto, e ciò, perche il fine del *saeculorum*, ò che và à fermarsi, ò almeno s'auuicina al sito doue principia l' Antifona: dunque douendo la compositione del Canto essere di quella Differenza di Tuono, che è habile (come si è detto) à rappresentare li sensi, e gli affetti delle parole da cantarsi; chiaramente ne seguita, che non può hauer altro principio, se non quello, dal quale tal Differenza depende; e ne meno potrà hauere altro *saeculorum*, se non quello, che richiede quella tal Differẽza corrispondẽte al suo principio. Si che queste trè cose Principio, Differenza, e *Saeculorum* del Canto Fermo hanno frà loro tanta connessione, che necessariamente deuono essere di proportionale corrispondenza, altrimenti non sortirebbano quei buoni effetti, per i quali il lor Canto è stato cõposto: onde sarà manifesto, che nè meno li Principij del Canto, nè tampoco il fine del *saeculorum* sono posti à caso, ò à capriccio, mà si bene con gran dottrina, e misterio.

OSSERVATIONE TERZA.

De' Principij del Primo, e Secondo Tuono con le sue Differenze, e suoi Saeculorum.

IL Primo Tuono, per quanto si può raccogliere da' Libri Ecclesiastici, si troua hauere cinque Principij più vsitati, cioè in *Cfaut*, in *Dsolre*, in *Ffaut*, in *gsolreut*, & in *alamire*, & ha cinque Differenze, e cinque *saeculorum*.

Della prima Differenza sono tutte quelle Antifone, che cominciano in *Dsolre* con più note, e toccando il *Cfaut* ascendano al Diapente suo *alamire* con alcune note intermedie, come l'Antifona *Corpora Sanctorum*: ouero, che cominciano in *Dsolre*, toccando immediatamente l'*Ffaut*, e poi ritornando al *Cfaut*, e d'indi al Diapente, come l'Antifona *Si quis mihi*, e li conuiene questo *saeculorum*.

e u o u a e

Della seconda Differenza sono tutte quelle Antifone, che cominciano in *Cfaut*, e toccando *Dsolre*, ascendano subito per Salto al Diapente, come l'Antifona *Mulieres*; ouero che cominciano in *gsolreut*, come l'Antifona *Sanctificauit*: ouero, che cominciano in *Ffaut*, e gradatamente ascendano in *alamire*, come l'Antifona *Domine quinq; talenta*, e questo è il *saeculorũ*, che li conuiene.

e u o u a e

Della terza Differēza sono quell' Antifone, che cominciano in *Dsolre*, e subito ascendano in *alamire*, come l'Antifona *Vos amici mei estis*: ouero, che principiano in *Ffaut*, e gradatamente descendano in *Dsolre*, come l'Antifona *Volo Pater*, e questo è il suo *saeculorum*.

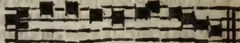
e u o u a e

Della quarta Differenza sono quell'Antifone, che principiano in *Ffaut*, e senza note trameze ascendano in *alamire*, come l'Antif. *Inclinauit*: ouero, che cominciano in *alamire*, come l'Antif. *Laua Hierusalem*, e questo è il suo *saeculorum*.

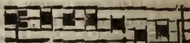
e u o u a e

Della quinta Differenza sono quell' Antifone, che principiano in *Cfaut*, e gradatamente ascendano

con più note alla Quinta in *alamire*, come l' Antifona *Domus mea*; ouero, che cominciano in *Cfaut*, e non ascendano in *alamire*, come l'Antifona *Filia Hierusalem*: ò che cominciano in *Dsolre*, e gradatamente toccando l' *Ffaut*, descendano poi in *Cfaut*, come l' Antifona *Euge serue bona, & fidelis*, & il suo *saeculorum* sarà questo, ò simile.



Il Secondo Tuono poi hà quattro Principij più vsitati, & vno raro, cioè in *Are*, in *Cfaut*, in *Dsolre*, & in *Ffaut*, e l'altro raro in *Elami*, & hà altrettante Differenze, le quali tutte si spiegano, e si comprendano con questo solo *saeculorum*.

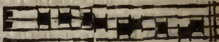


OSSERVATIONE QVARTA.

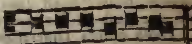
De' Principij del Terzo, e Quarto Tuono, e sue Differenze, e finali principali.

IL Terzo Tuono hà quattro principij più vsitati, cioè in *Elami*, in *Ffaut*, in *gsolreut*, & in *csolfaut*, e si troua hauere trè Differenze, che si conoscano per via delli trè *saeculorum*, ch'egli hà.

Della prima Differenza sono quell'Antifone, che cominciano in *Elami*, come l' Antifona *Haec est quae nesciuit*, e questo è il *saeculorũ*.

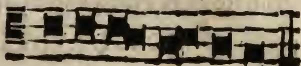


Della seconda Differenza sono quell' Antifone, che cominciano in *gsolreut*, e con vna sola nota trameza ascendano à *csolfaut*, come l' Antifona *Salua nos*; ouero da *gsolreut* immediatamente arriuano à *csolfaut*, come l' Antifona *Qui sequitur me*; ouero, che cominciano in *csolfaut*, come l'Antifona *Domine mi Rex*; ò che principiano in *Ffaut*, come l' Introito *Nunc scio*, & il suo finale è questo.

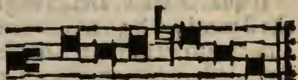


Della terza Differenza sono quell'Antifone, che cominciano in *gsolreut*, e gradatamente ascendano à

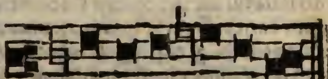
esolfaut, & alle volte anco in d*lasolre*, e poi subito descendano di nuouo con la prima pausa in g*solreut*, come l'Antifona *Homo quidam* della Domenica infra l'Ottaua del Sacramento al Benedictus, & altre simili, che hanno questo *saeculorum*.



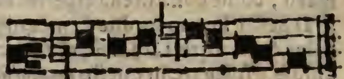
Il Quarto Tuono poi hà cinque Principij più vsitati, cioè in C*faut*, in D*solre*, in E*lami*, in F*faut*, & in g*solreut*, & hà quattro Differenze principali, & altrettanti *saeculorum*. Della prima Differenza sono quell'Antifone, che principiano in E*lami*, & ascendano dopo alcune note in g*solreut*, come l'Antifona *Prudentes Virgines*; ouero, che principiano in D*solre*, & ascendano gradatamente à g*solreut*, come l'Antifona *Rubum quem viderat*; & il suo *saeculorum* è questo.



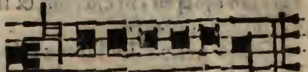
Della seconda Differenza sono quell'Antifone, che cominciano in D*solre*, & arriuano subito in g*solreut*, e più oltre, come l'Antifona *Laeua eius*, & il suo *saeculorū* è tale.



Della terza Differenza sono quell'Antifone, che principiano in F*faut*, e callando in D*solre*, subito ritornano sù, ò in E*lami*, ò più oltre, come l'Antifona *Maria, & flumina*; ouero, che principiano in C*faut*, & ascendano con alcune note hor più, hor meno alto, & hanno il *saeculorum* in questa forma.



Della quarta Differenza sono quell'Antifone, che cominciano in E*lami*, e senza toccar l'F*aut* ascendano in g*solreut*, come l'Antifona *Fidelia*; ouero, che cominciano in g*solreut*, come l'Antif. *In mandatis*, & il suo *saeculorum* è questo.



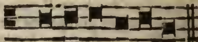
Auuertasi qui, che essendo molte Antifone di questo Quarto Tuono anticamente terminate per ♮ quadro in A*re*, e poi trasportate nella Proprietà di natura graue in E*lami*, spesso vi s'incontrano dis-

dissonanze, e durezze occulte, che non si possono all'improuiso conoscere se non con grandissima auuertenza, e giuditio; onde alle volte bisogna vscir fuori delle regole ordinarie, come si è accennato nella Prima Parte Cap.4. Osser.8. à car.49. e seguenti.

OSSERVATIONE QVINTA.

De' Principij del Quinto, Sesto, Settimo, e Ottauo Tuono, sue Differenze, e Saeculorum.

IL Quinto Tuono hà trè Principij più vsitati, cioè in *Ffaut*, in *alamire*, & in *csolfaut*, & altrettante Differenze, comprese tutte sotto vn solo *saeculorum*, & è questo.



e u o u a e

Il qual *saeculorũ*, alcuni vogliono, che si canti per ♮ quadro, come il P. Illuminato, & altri per b molle, come il P. Auella c.19. Mà perche, secondo le regole precedenti, quando non ci è bisogno di moderare il Tritono manifesto, si hà sempre da cantare per il naturale, douẽdo il naturale precedere l'accidentale; douremo dire, che sia meglio cantarsi per ♮ quadro, come egregiamente proua il detto Illuminato lib. 3. cap. 15. stanteche (oltre le sue ragioni) quella nota del *saeculorum*, che sta in *bfa♮mi*, e segue immediatamente dopo l'altra, che sta in *dlasolre*, se si pronuntia con voce del *mi*, constituisce vn Salto immediato di Terza minore, che vien fatto naturalmente, e senza fatica alcuna; mà se si vuol pronuntiare con voce del *fa*, constituisce vn Salto di Terza maggiore, che è più difficile à formarsi, come con l'istessa esperienza si può conoscere.

Il Sesto Tuono hà due Principij più vsitati, cioè in *Dsolre*, & in *Ffaut*, & hà altrettãte Differẽze racchiuse, e spiegate in questo *saeculorũ*.



e u o u a e

Il Settimo Tuono hà sei Principij, cioè in *Ffaut*, in *gsolreut*, in *alamire*, in *bfa♮mi*, in *csolfaut*, & in *dlasolre*, & hà cinque Differenze, e cinque *saeculorum*.

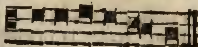
Della prima Differenza sono quell' Antifone, che principiano in *alamire*, come l'Antifona *Ipse praeibit*, & altre tali, le quali hanno vn *saeculorum* misterioso, creduto da poco accorti diffettoso, & è questo.



e u o u a e

Della

Della ſeconda Differenza ſono tutte quell' Antifone, che cominciano in g*ſolreut*, e con più note intermedie aſcendano alla Quinta in d*laſolre*, come l' Antifona *Dum præliaretur*, e ſimili, che hanno queſto *ſæculorum*.



e u o u a e

Della terza Differenza ſono quell'Antifone, che principiano in g*ſolreut*, e ſenza note intermedie aſcendano al Diapente in d*laſolre*, come l'Antif. *Gabriel Angelus*, le quali chiamano queſto *ſæculorum*.



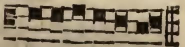
e u o u a e

Della quarta Differenza ſono quell'Antifone, che hanno principio in b*fa*♮*mi*, e gradatamēte aſcendano in d*laſolre*, come l'Antifona *Serue bone*: ouero che cominciano in c*ſolfaut*, come l' Antifona *Confortatus eſt*, & hanno il ſeguente *ſæculorum*.



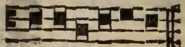
e u o u a e

Della quinta Differenza ſono l'Antifone, che cominciano in d*laſolre*, come l'Antifona *Ecce Sacerdos magnus*, le quali richiedano queſto *ſæculorum*.



e u o u a e

L'Ottauo Tuono finalmente ha ſei Principij più vſitati, cioè in C*faut*, in D*ſolre*, in F*faut*, in g*ſolreut*, in a*lamire*, & in c*ſolfaut*, & hà altrettante Differenze, l'vna delle quali ſi ſpiega in quell'Antifone, che cominciano in c*ſolfaut*, come l' Antif. *Hoc eſt præceptum meum*, & hà queſto *ſæculorum*

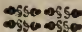


e u o u a e

Tutte l'altre Differenze del detto Ottauo Tuono, ſi ſpiegano con il ſeguente *ſæculorum*.



e u o u a e



APPENDICE.

SI osseruì quì per vltimo, che se le diuerse dispositioni di note, che si vedano in vn'istesso Tuono, si dicano Differenze del Tuono: questo s'intende rispetto alla formola comune del Tuono, che tiene il luogo di Genere: e da tutto ciò, che si è detto, potrà ciascuno conoscere col suo proprio ingegno la corrispondenza, che hanno li *Sæculorum* con li Principij de' Tuoni; e per consequenza, che le Note de' Canti Ecclesiastici non sono poste à beneplacito; mà con misterioso (e si può anco dire diuino) artificio, per spiegar più viuamente gli affetti, e li sensi delle parole sacre, con le quali si dispongano dolcemente gli Animi alla diuotione verso il Sommo Iddio.

Il fine della Seconda Parte.



Della Via retta della Voce Corale,

OVERO

DELL' OSSERVATIONI

Intorno al retto eſercitio

DEL

CANTO FERMO.

PARTE TERZA.

Del conoſcere i Canti di qual Tuonò ſiano. Cap. I.



Opo hauer ſaputo, come ſia formata queſta retta Vià del Canto Corale, mediante la Materia, la Forma, le Qualità, e gli Effetti formali di tutti li Tuoni, per quanto s'appartiene al noſtro intrapreſo Inſtituto; ſuccede hora da trattarſi in queſta Terza Parte del modo di prontamente, e francamente conoſcerli, auanti di metterſi in camino, & in atto prattico in tutte l'occaſioni, che occorrer poſſono nel viaggio di quella.

OSSERVATIONE PRIMA.

In quante maniere occorri di conoſcere i Tuoni.

GIà ſi è accennato di ſopra, che ſi come ogni moto ſi ſpecificà dal termine; così ſi hà per regola certa, e ſtabile, che ogni Canto ſi deue giudicare, di che Tuono ſia del termine ſuo, cioè dal ſito, oue và à finire con la ſua vltima nota: tuttauolta, perche in queſta materia del conoſcere i Tuoni, molte difficulta ſogliono occorrere, parte per biſogno, e parte per curioſità, ò ſtudioſità;

N perciò

perciò à maggior sodisfattione de' Studiosi, incominciaremo il discorso vn poco più da lontano, con dire, che in varie, e diuerse maniere si può hauer occasione di giudicare pratticamente i Canti di che Tuono siano. Prima, senza, che si veda, nè principio, nè mezo, nè fine del Canto, ma solo col vedere le parole da cantarsi. 2. Col veder solo la prima nota, ò al più col veder tutto il principio del Canto fino alla prima Pausa. 3. Col vedere la maggior parte del Canto, senza però vedere l' vltime note finali. 4. Col veder il principio, e fine del Canto, senza però vedere ciò, che segue dopo di esso. 5. Col vedere tutto il Canto trasportato da vn luogo all' altro, cioè, ò più alto, ò più basso del suo luogo, e sito naturale. 6. Col vedere la nota finale del Canto, & insieme vedere anco le prime note, che susseguentemente sono poste dopo di esso Canto. Et in tutte queste occasioni può occorrere il bisogno di qualche determinata regola di giudicare li Canti, di che Tuono siano: cominciamo dunque dàlla Prima.

OSSERVATIONE SECONDA.

Del conoscere il Tuono col vedere solamente le parole da cantarsi.

VN bell' Ingegno discorrendo con vn suo Compagno della Cognitione de' Tuoni, dopo hauerli proposto le sole parole d' vn Canto Ecclesiastico, senza volere lasciarli vedere la dispositione delle note, li dimandò. Come egli farebbe per conoscere, di che Tuono esser potesse il Canto di quelle sacre parole? a cui prontamente il Compagno rispose, che farebbe in questa maniera. Prima considerare con diligente attentione, quali affetti, e sensi contenghino tutte quelle parole sacre, tanto nel loro significato letterale, quanto nel mistico; cioè se sono solo sensi piaceuoli, li quali (come si è detto di sopra) si spiegano col b molle, e col modo di natura: ouero se solo sensi dispiaceuoli, li quali si spiegano col ♮ quadro; ò se contengano più sorti di sensi, letterali, e mistici, ò parte piaceuoli, e parte dispiaceuoli, i quali si spiegano col far passaggio dall' vna all'altra Proprietà, ò col mescolar li Diapenti, e Diatessaron di diuerse spetie; e tra questi affetti, e sensi, considerare, qual sia il più degno da essere imitato; e poi subito far riflessione alle qualità di tutti gli otto Tuoni, e ponderare qual sia quello, che meglio d'ogn'altro spiegar possi gli affetti, e sensi principali

cipali di tali parole, e trouato, che ſi è, giudicare, che di quel tal Tuono eſſer deue il Canto di quelle. Così dopo ſufficiente rifleſſione, fatta con vn profondo ſilentio, diſſe il Compagno. Il Canto di queſte parole non può eſſere d'altro, che del tal Tuono ſotto la tale Differenza di quello: e per maggiormente chiariruene, moſtrate hora il Canto, e guardatelo bene con tutte l'altre regole, che è giuſto come hò detto.

Io reſto (replicò il bell'Ingegno) non ſolo ſodisfatto, mà molto ammirato della voſtra profonda perſpicacità. Nondimeno vi dimando più oltre (ſoggionſe il bell'Ingegno) ſe queſte parole ſacre non haueſſero il loro Canto, ò pure ſe hauendolo vi occorreſſe cantarlo, e non foſſe in pronto il Libro di Canto, ò che nel Libro mancaſſe, ò non ſi ritrouaſſe d'improuiſo tal Canto; come fareſte per cantarle? Queſta è vna coſa (riſpoſe di nuouo il Compagno) che s'appartiene più toſto al Compoſitore, che al ſemplice Cantore: tuttauia già che me ne richiedete, io dico, che anco in queſti caſi v'è il ripiego, & il modo di far cantare all'improuiſo da molti quello, che per accidente mancaſſe; mà però è neceſſario eſſer molto ben prattico delle formole de' Tuoni, delle loro differenti modulationi, delle diuerſe Arie, che hanno gl'Introiti, li Graduali, gli Offertorij, Poſtcomunioni, &c. per ſaper con qual modulatione di Tuono ſi debbano cantare: il che preſuppoſto, ſi può far cantare da molti ſenaa le note quel, che manca in vna di queſte quattro maniere. O' trouare vn'altro Canto, che poſſi eſſere più de gli altri accomodato alle parole propoſte, e poi coprendo con le dita, ò con altra coſa le parole, che vi ſono ſottopoſte, in vece di eſſe cantare ſopra quelle note le parole, che occorrono da cantarſi. O' accennare ſopra vna carta rigatá, e ſenza note cō vna bacchetta prima la Chiaue, e poi nelle righe, e nelli ſpatij le voci, ò note da formarſi di mano in mano. O' non vi eſſendo tal commodità, alzar la mano ſiniſtra, e fare, che le quattro dita ſiano le quattro righe con li ſuoi ſpatij framezzi, e con le parole accennare la Chiaue, e poi col dito groſſo della medeſima mano ſiniſtra poco prima toccando i luoghi, oue ſi hà da formar le voci, guidare in queſto modo con le ſue voci le voci de'Compagni. O' finalmente dubitando, che nè meno queſto rieſca, prima di cominciar il Canto auuiſare i Compagni, che con buon'orecchio li vadino dietro con la lor voce nell'Aria del tal Tuono, e poi con regole mentali cominciar il Canto, col formar le ſpetie opportune di quel Tuono, che ſi farà

prefiſſo nella mente,e proſeguire auanti,col darli fine regolato cō-forme al ſuo principio: e queſt'vltimo modo propriamente ſi chiama, cantare à braccio: mà non dourebbe metterſi à queſti cimenti chi non è ben fondato nelle regole di Canto Fermo,e ben prattico delle Cantilene ſacre, perche ſaria ſolo vn' infilzar note, e non potrebbe cagionare buon' effetto; il che è il fine principale del detto Canto Fermo.

All' hora ripigliò il bell' Ingegno: E chi ſarà mai quello, benche fondato, che ardiſca in vn Coro di metterſi à tale cimento? Io iſteſſo (riſpoſe il Compagno) ne hò fatta la proua in occaſione di vna Meſſa Nuoua; oue eſſendo radunati li Cantori, e non trouandoſi Libro, ſi cantarono le coſe comuni alla mente: ma l' Introito, l' Offertorio, e Poſtcomunione li cantai à Aria nel ſopradetto modo, e riuſcì tanto bene, che finita la Meſſa mi fù addimandato da vn' Intelligente, che era in Chieſa; di doue haueſſi fatto venire il Libro di Canto, così all' improuiſo, non credendo eſſo, che ſenza Libro ſi foſſe cantato con sì ben regolata armonia. La voſtra ben fondata prattica(diſſe il bell' Ingegno) mi farà ſempre credere di voi ogni gran coſa; e reſto con tanta ammiratione ſodisfatto, che altro per adeſſo da voi non deſiderò: Addio.

Hor vedaſi, come nel ſudetto Diſcorſo appariſce il modo di conoſcere, e giudicare i Canti ſenza vedere nè principio, nè mezo, nè fine della Compoſitione: mà per eſſer ciò difficiliſſimo, paſſiamo all' altro.

OSSERVATIONE TERZA.

Del conoſcere i Tuoni col veder ſolo il principio del Canto.

OCcorre tal volta, che ſi veda ſolo il principio del Canto ſenza poter vedere il reſtante, ò per non poterſi voltar preſto la carta, ò per altro ſimil caſo; & è biſogno, prima di cominciar à cantare, ſapere di che Tuono ſia il Canto: in tal caſo alcuni dicano, che veduta la prima nota di vn Canto, ſi può conoſcere di che Tuono ſia, mà generalmente parlando, queſto è falſo; ſolo ſi verifica in parte del 2. e del 7. Tuono; perche quando il Canto hà principio in *Are*, nō vi eſſendo altro Tuono, che il 2. il quale habbia principio in tal Poſitione; ne ſeguita, che vedendo vn Canto principiare in *Are*, ſi può ſicuramente giudicarlo del 2. Tuono.

Così

Così anco vedendo vn Canto, che comincia in *dlasolre*, si può giudicar del 7. perche niun' altro Tuono hà principio in quella Positione.

Del resto la sola prima nota non può dar determinato inditio per conoscere il Canto di qual Tuono sia: è ben vero, che si può spesso giudicar il Canto da tutte quelle note, che sono auanti la prima pausa, senza veder più oltre: mà per far questo, è necessario hauer in prattica tutte le Differenze de' Tuoni, accennate di sopra nella 2. Par. Cap. 3. Osser. 3. 4. e 5. oue si dà lume delle diuerse dispositioni di note auanti la prima pausa in tutti gli otto Tuoni: d'onde si caua, che li quattro Autentici hanno per proprietà naturale di salire subito, ò dopo poche note fino alla Quinta sopra; e li quattro Placali hanno per naturalezza di descendere subito, ò poco dopo alla Quarta sotto; e se non vi descendano, basta, che non ascendano alla Quinta sopra la Corda finale, ò se vi arriuano, non vi si fermano à far la prima pausa. Onde se il Canto principia in *Csaut*, ò in *Dsolre*, e nella prima pausa va à fermarsi in *alamire*, questo si può giudicare primo Tuono, come l'Antifona *Euge serue bone*. Se il Canto comincia in *Elami*, e va à terminare la prima pausa in *bfa♮mi*, ouero in *csolfaut*, questo si può giudicare terzo Tuono, come l'Antifona *Hac est quæ nesciuit*. Così si discorra respettiuamente de gli altri Tuoni, che se si haurà bene in memoria le sopradette Differenze naturali, facilmente si potranno conoscere li Canti dalle sole note della prima pausa: mà à chi non è ben prattico delle Cantilene sacre, e delle sudette Differenze, forsi riuscirà vn poco più sicura la cognitione de' Tuoni nel modo seguente.

OSSERVATIONE QVARTA.

Del conoscere vn Canto di qual Tuono sia, veduto tutto, eccetto la di lui terminatione.

PVò in oltre occorrere, che si veda tutta la compositione, mà non l'vltime note, ò per mancamento della carta lacerata, ò per altra simil causa; e pure è necessario sapere di che Tuono sia, per poter poi darli, nel cantarlo, la sua debita terminatione, che li māca. Hora questa cognitione (oltre gli altri modi detti di sopra, li quali ancor quì possono seruire benissimo), si può hauere in cinque

que modi, insegnati comunemente da diuersi Autori. Prima per via delle spetie maggiori, che sono le Quinte, e le Quarte poste insieme, che è l'istesso, che dire, per via dell'ottaua, ò formola sua. 2. Per via de' soli Diapenti. 3. Per via de' soli Diatessaron. 4. Per via delle sole spetie minori, che sono li Dittoni, e Semidittoni, quali sono le parti principali del Diapente. 5. Per via di tutti li sopradetti modi insieme, che sara cosa assai più sicura.

Circa il primo modo. Si guardi attentamente la compositione del Canto fin doue si può vedere, e si osserui, se in essa vi si troui distintamente alcuna delle otto formole de' Tuoni; cioè vn Diapente, & vn Diatessaron, disposto in quel modo, che di sopra si disse; che da questo si vedrà, di che Tuono sia il Canto.

Circa il secondo modo. Si guardi il Canto tant'oltre, quanto si può, e se in esso vi sarà almeno due volte vna Quinta da D*solre*, ad a*lamire*, che dice *re, mi, fa, sol, la*, ò vuota *re, la*; questo Canto si potra giudicare del primo Tuono; mà se l'istessa Quinta sarà riuolta all'ingiù da a*lamire* à D*solre*, e sia Canto breue, sarà del 2. Tuono. Se vi sara due volte vna Quinta da E*lami* à b*fa♮mi*, si potrà giudicare del 3. mà se questa Quinta duplicata sarà voltata all'ingiù, cioè da b*fa♮mi* ad E*lami*, si dourà giudicare del 4. Parimente quando vi sarà due volte vna Quinta da F*faut* à c*solfaut* all'insù, sarà del 5. e se all'ingiù del 6. Così se vi sarà due volte la Quinta da g*solreut* à d*lasolre* all'insù sarà del 7. e se all'ingiù dell'8. tutto questo però s'intende, quando non vi sia altra sorte di eccettione. Se poi vi saranno varie sorti di Quinta, si dourà pigliar il giuditio da quella Quinta, che più dell'altre predomina, e regna nella compositione di tal Canto. Quella Quinta predominarà più dell'altre, che si vedra posta in quelle Corde, le quali sono più spesso riempite di note in tal Canto; per esempio, saranno in vn Canto queste Quinte, *re, fa, la: fa, re, fa: do, mi, sol*; mà le note più spesso si raggirano da D*solre* in a*lamire*, nelle quali Corde vi stà la Quinta duplicata *re, la*: diciamo, che questa, e non l'altre Quinte sarà predominante in tal Canto: e perciò da questa sola si potrà giudicare il Canto, e dire, che sia del primo Tuono, senza curarsi in tal caso di guardare la Commistione: e così si discorra dell'altre respettiuamente.

Circa il terzo modo. Non vi essendo nel Canto, nè Ottaua, nè Quinta, si guardi se almeno vi sia due, ò trè volte vna Quarta dell'istessa spetie, che da questa ancora si può argomentare di che

Tuono

Tuono sia il Canto. Che se vi fossero Quarte di diuerse spetie, si auuerta, di giudicar sempre da quella, che più dell'altre predomina, come si è detto quì sopra della Quinta.

Circa il 4. modo. Può accadere nelli Canti di poca ascesa, ò discesa, che se non vi sono neanche le Quarte, vi sarà almeno qualche Dittono, ò Semidittono proprio: qual sia il proprio Dittono, e Semidittono di ciascun Tuono si veda nel seguente Cap. 2. all' Oss. 4. e poi si guardi nel Canto, qual di questi Dittoni, ò Semidittoni regni, e predomini, cioè qual più spesso si tocchi in detto Canto, che da questi ancora si può pigliar inditio di qual Tuono sia il Canto.

Circa il 5. modo. Si facci diligenza per tutti li modi sudetti, che l'vno aiutando l'altro, in fine cō tutti insieme si potrà venire in cognitione di che Tuono sia quel Canto, al quale manca la sua debita terminatione, e conosciutolo, facilmente se li potrà dare con regola la finitione, che li manca: mà perche questo rare volte accade, vediamo quello, che più spesso occorre nel seguente Capit.

Del conoscere, quando il Tuono sia Autentico, quando Placale, e quando Misto. Cap. II.

AVuiene tal'hora, che si habbia da cantare vn' Antifona, alla quale manca l'e u o u a e, e dopo di essa necessariamente si hà da intuonare il Salmo; come sarebbe quando vn' Antifona, la quale è posta sù'l Libro, solo per semplice Commemoratione, e non al seruitio d'alcun Salmo, douesse poi seruire in qualche occorrenza per Antifona del Magnificat. Ouero può accadere, che si habbia da cantare vn' Introito, il quale per qualche accidente non hà dopo di se l'intuonatione del Salmo, ò Versetto, e pure fa di mestieri intuonare anco il Versetto di detto Introito: come dunque faremo per formare dopo l'Introito l'intuonatione del Versetto; e dopo l'Antifona l'intuonatione del Salmo, e darli la sua debita finitione dell'e u o u a e à corrispondenza del Tuono precedente? al certo, che per questa, e per altre degne cause è necessario saper conoscere, e giudicare di che Tuono sia quell' Antifona, e quell' Introito, e se bene l'vltima nota del Canto ci dà cognitione del Tuono: tuttauia, perche ogni due Tuoni, cioè vn' Autentico, & vn Placale vanno a terminare in vna medesima

Posi-

Positione: quindi è, che ci resta ancora il bisogno di conoscere, se quel Canto sia vno delli quattro dispari Autentici, ò vno delli quattro pari Placali: onde fa di mestieri hauerne qualche particolare instruttione.

OSSERVATIONE PRIMA.

Del conoscere i Tuoni semplici perfetti.

PEr distinguere i Tuoni Autentici da i Placali, prima d'ogn'altra cosa bisogna guardare doue finisce il Canto, e di poi vedere se sia Semplice, ò Misto. Se sarà Tuono perfettamente semplice, si potrà conoscere, ò per mezo dell'vltima nota comparata con la prima, ouero dal fine, e dalla formola sua.

In quanto al primo modo: insegna l'Auella cap. 17. che deuesi hauere à memoria tutti i luoghi, oue possono principiare i Tuoni (come si è notato nella 2.Par. Cap.3. Os.3. 4. e 5.) e dopo veduta la nota finale del Canto, la quale è comune all' Autentico, & al Placale, osseruare ancora doue comincia detto Canto, e considerare à qual de i due Tuoni sia proprio il suo principio: Verbi gratia: Vn Canto finisce in D*solre*, & hà principio in a*lamire*: gia si sà, che il fine è comune al Primo, & al 2. Tuono: ma perche il 2. non comincia mai in a*lamire*, perciò il detto Canto per rispetto del suo principio sarà Autentico, cioè del Primo, e non del 2. Tuono: mà se finisse in D*solre*, e principiasse in A*re*, al sicuro, che sarà Placale, cioè del 2. perche se bene la finitione è comune al Primo, & al 2. nondimeno, perche il Primo non comincia mai in A*re*, perciò sarà del 2. e non del Primo Tuono.

Similmēte vn Canto finirà in E*lami*,& haurà principio in C*faut*; questo sarà del 4. Tuono, perche il 3. non principia mai in tal Positione; mà se il Canto finisse in detto E*lami*, e cominciasse in c*solfaut*, sarebbe del 3. Tuono, perche il 4. non comincia tant'alto.

Parimente vn Canto terminarà in F*faut*, e principiarà in a*lamire*, ò in c*solfaut*, questo sarà del 5. Tuono; perche il 6. non comincia tant'alto; mà se finisse in detto F*faut*, e principiasse in C*faut* sarebbe del 6. Tuono, perche il 5. non comincia tanto basso.

In oltre vn Canto termina in g*solreut*, & ha principio in C*faut*, certissimamente è 8. Tuono; mà se terminando in detto luogo hauesse principio in d*lasolre*, sarebbe senza dubbio del 7. perche l' 8.

non

non comintia mai tanto in sù, nè il 7. tanto in giù. Si che da i principij del Canto, paragonati con la terminatione, si può conoscere, se sia Autentico, ò Placale.

Ma chi non si ricordasse di tutti i principij de' Tuoni, potrà giudicare il Canto dalla formola sua con questa generalissima regola. Se il Canto nel progresso della sua compositione arriua all'Ottaua sopra quella Positione, nella quale finisce, sara Autentico perfetto, cioè, ò del Primo, ò del 3. ò del 5. ò del 7. e se per il contrario arriuara sopra la detta Positione finale solo vna Quinta, ò Sesta, e descenderà fino alla Quarta sotto detta Positione finale, sara Placale perfetto, cioè, ò del 2. ò del 4. ò del 6. ò dell' 8. Diciamo più breuemente: Se il Canto hà l' Ottaua di sopra, è Autentico perfetto; se hà la Quarta di sotto, e solo vna Quinta di sopra, è Placale perfetto, e questa è regola generale infallibile, leuatone alcune eccettioni, che poi diremo.

A queste due Regole potrà dar ancora maggior forza, e chiarezza l'altra regola detta di sopra nel precedente Cap. 1. Osser. 3. della naturalezza degli Autentici, e de' Placali; cioè, che l'Autentico ascende per il più alla Quinta sopra auanti la prima pausa, ma non il Placale, come iui si disse.

OSSERVATIONE SECONDA.

Del conoscere i Tuoni Misti perfetti.

MAggior difficoltà si troua, quando il Tuono è perfettamente Misto, cioè, che ascende all'Ottaua sopra, e descende ancora alla Quarta sotto. Percioche dicono alcuni, che tal Tuono sia egualmēte tanto dell' Autentico, quanto del Placale, e che per ciò debba chiamarsi assolutamēte Misto; mà assolutamēte errano, primieramente, perche la Mistione non toglie, nè muta la specificatione del Tuono, altrimenti sarebbe cosa affatto mostruosa, il che nō si può dire in modo alcuno; mà (come insegna l'Illuminato lib. 2. c. 10.) vno di loro deue necessariamente preualere, cioè, che sia, ò Autentico misto col suo Placale; ouero Placale misto col suo Autentico. E poi sia tal Canto, ò Antifona, ò Introito, che senz' altro dopo di esso occorrerà il bisogno d'intuonare il Salmo, ò il Versetto: dichino dunque per gratia, Di qual Tuono l'intuonarāno? è pur forza, che l' intuonino, ò dell'Autentico, ò del Placale,

non trouandosi alcuna intuonatione, che sia comune ad ambidue: dunque anco quel Canto bisognerà dire, che sia determinatamente, ò dell' Autentico misto col suo' Placale; ò del Placale misto col suo Autentico, per non incorrere in questi, & altri molti inconuenienti, che per breuità si lasciano. Quando dunque vn Canto sarà insieme Autentico, e Placale perfetti, per discernere, e distinguere di qual Tuono sia delli due: si possono adoprare molte regole.

Prima, dopo veduta la nota finale guardare, in che sito sia la prima nota di esso Canto, e farne il giuditio nel modo, che si è detto nella precedente Osseruatione.

2. Non seruendo questa: guardare tutto il corpo del Canto, se vi sia la Quinta dell' Autentico, che và all' insù; ò quella del Placale, che è ordinata all' ingiù; se vi sarà più volte la Quinta all'insù, sarà dell' Autentico; se più volte all'ingiù, sarà del Placale.

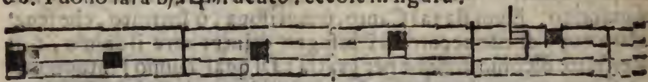
3. Non vi essendo le Quinte: si guardi se vi sono più Quarte, ò Diatessaron sopra il luogo del Diapente, che sarà dell' Autentico; se ve ne saranno più sotto; sarà del Placale.

4. Se vi fossero tante Quinte, ò Quarte dell' Autẽtico, quante del Placale, si deue dare la precedenza, & il predominio all Autentico.

5. Se vi fossero altre sorti di Quinte, ò Quarte non appartenenti ad alcuno de i due Tuoni, cagionarebbano la Commistione: mà per hora non ne faremo conto più che tanto, perche il nostro intento quì è solo di specificare il Tuono, se sia, ò Autentico misto col Placale; ò al contrario, Placale misto con l'Autentico.

6. Quando tal Canto, che ascende all' Ottaua sopra, e descende alla Quarta sotto il suo finale, non si potesse discernere per niuna delle sudette regole, à quale de i due Tuoni si habbi da attribuire; se ne dourà fare il giuditio per via della Corda, ò Stanza di mezo nel modo seguente.

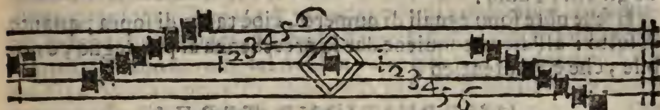
Primieramente si noti, che questa Corda, ò Stanza di mezo è la terza sopra la Positione finale del Canto, e poi vedrassi, che la Corda, ò Stanza di mezo del Primo, e 2. Tuono sarà *Ffaut* graue. La Positione di mezo del 3. e 4. Tuono sarà *gsolreut* acuto. La Stanza media del 5. e 6. Tuono sarà *alamire* acuto. La Corda media del 7. e 8. Tuono sarà b*fa*♮*mi* acuto: eccole in figura.



1. e 2. Tuono. 3. e 4. Tuono. 5. e 6. Tuono. 7. e 8. Tuono.

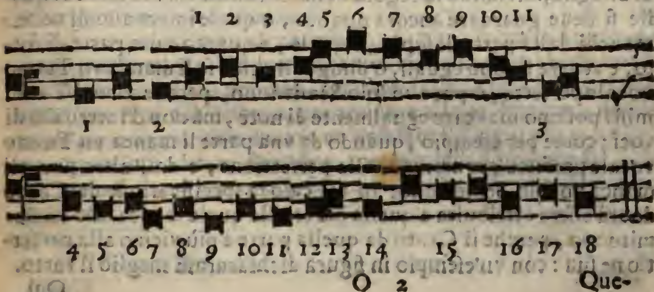
Si

Si chiamano Corde di mezo ciascuna per li suoi due Tuoni, perche ascendendo noi da essa Corda sino alla suprema Positione, oue arriua la perfettione dell'Autentico; e descendendo sino all'estrema Positione, oue termina la perfettione del Placale, vi si vede egualmente l'istessa distanza, è quantità di sei Corde, e sei note; come si può vedere, ponendo in figura la Corda media del Primo, e 2. Tuono, con li suoi numeri sopra, e sotto di essa; e l'istesso si può esemplificare respettiuamente dell'altre: eccola.



Primo Tuono. Corda media. Secondo Tuono.

Trouata, che si è nel Canto questa Corda di mezo, dicono comunemente gli Autori, che si deue numerare tutte le note, che sono sopra tal Corda, e tutte quelle, che sono di sotto, senza però computare nel numero quelle note, che sono poste in detta Corda media, mà lasciarle come cose non numerabili, cioè non applicarle nè alla parte di sopra, nè à quella di sotto: E se le note, che sono sopra la detta Corda, sarãno in maggior numero, che nõ sono quelle di sotto; il Canto dourà esser giudicato Autentico misto col suo Placale; e per il contrario, se saranno più le note di sotto, che non sono quelle di sopra, il Canto dourà esser stimato Placale misto col suo Autentico: ecco l'esempio sensibile delle note numerate sopra, e sotto.



Questo Canto finisce in *Dsolre*, e però deue essere per forza, ò del Primo, ò del 2. Tuono: mà non si può distinguere, qual sia di questi due, nè col guardare alla prima nota, perche non è propria di vn solo di essi: nè tampoco per via delle Quinte, nè delle Quarte, perche non vi sono: dunque si conoscerà dal numerare le note di sopra, e di sotto la Corda media: e perche sono più quelle di sotto, perciò si giudica del 2. Tuono perfetto misto perfetto con il Primo: e nel medesimo modo si può discorrere respettiuamente de gli altri Tuoni.

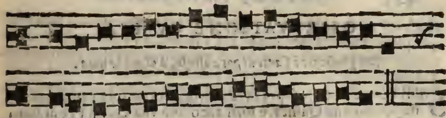
E se le note sono eguali di numero, cioè tante di sopra, quante di sotto: all'hora conuiene dar la precedenza al più degno, e nobile, che è l'Autentico.

OSSERVATIONE TERZA.

Del conoscere i Tuoni imperfetti con la Mistione imperfetta.

QVando si vedrà vn Canto, che ascende all'Ottaua sopra il suo finale, e di sotto descende solamente trè note; douemo giudicarlo Autentico perfetto misto imperfetto col suo Placale; e per il contrario, quando si vedrà vn Canto, che ascende sette note sopra la Positione finale, e di sotto descende alla Quarta sua perfetta, douemo giudicarlo Placale perfetto misto imperfetto col suo Autentico, eccettuatone alcuni casi, che poi diremo.

Mà se il Canto ascende solo vna Settima, e descende vna terza, viene à restare egualmente imperfetto d'vna nota sola tanto di sopra, quanto di sotto: onde per discernere di qual Tuono sia delli due, si adoprino le regole antecedenti, ò tutte, ò in parte conforme al bisogno, lasciando la regola della Corda media: & oltre di queste si deue guardare ancora quanto, e quale interuallo di voce manchi dalla parte di sopra, e quale, e quanto dalla parte di sotto; e vedere se sono eguali, ò disuguali, cioè se li manca vn Tuono vocale perfetto, ò pure vn solo Semituono, perche alcuni Tuoni misti possono mancare egualmente di note, mà non d'interualli di voci; come per esempio, quando da vna parte li manca vn Tuono vocale perfetto per arriuare alla perfettione, e dall'altra parte li manca vn solo Semituono: in tal caso la specificatione del Canto dourà essere attribuita à quella parte, alla quale manca solo vn Semituono, perche il Canto da quella parte è più vicino alla perfettione sua: con vn'esempio in figura dichiararassi meglio il tutto.



Quì chiaramente si vede, che il presente Canto terminando in *Elami*, è comune al 3. e 4. Tuono, & è egualmente imperfetto d'vna nota sola di sopra, e d'vn'altra sol nota di sotto, e nondimeno, perche per arriuare in ascesa alla perfettione del 3. Tuono, bisogna salire con la voce dal *sol* al *la*, che è vn'intiero interuallo di vn Tuono vocale perfetto, che consta di noue Comme, e per giungere à basso alla perfettione del 4. si hà da descendere con la voce solo dal *fa* al *mi*, che è vn'interuallo di quattro Comme sole, le quali constituiscano vn Semituono minore: perciò tal Canto assai più s'accosta alla perfettione del 4. che del 3. Tuono; e però mancando meno spatio di voce dalla parte di sotto, che nõ fa di sopra, deue esser giudicato del 4. Tuono imperfetto misto imperfetto con il 3. stante che la Denominatione per l'ordinario si piglia da quella parte, che s'auuicina più con la voce alla perfettione del Tuono.

Mà se tutti due gl'interualli di voce, che mancano alla perfettione del Tuono, tanto di sopra, quanto di sotto, fossero eguali; cioè che mancasse dall'vna, e l'altra parte d'vn'intiero Tuono vocale, come può accadere nel Primo, e 2. & anco nel 7. & 8. Tuono, all'hora non seruendo l'altre regole sopradette, si potrà adoprare la regola della Corda media, che seruirà benissimo per farne retto giuditio di qual Tuono sia.

Quando poi il Canto ascendesse vna Settima sopra la finitione, e di sotto descendesse solo due note, dice l'Auella c.15. che per ordinario sarà Autentico perfetto, pigliãdo dalla parte di sotto quella nota, che li manca di sopra, per arriuare alla perfettione; nondimene per maggior sicurezza se ne può fare il saggio con tutte l'altre regole sopradette, & in fine, per via della Corda media, che frà tutte si potrà hauer più sicura cognitione di qual Tuono sia delli due.

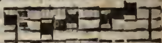
OSSERVATIONE QVARTA.

Del giudicare i Canti di poca ascesa, ò di poche note.

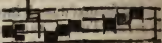
SE il Canto ascende sopra la sua terminatione solamente vna Sesta, ò solo vna Quinta, e forsi anco solo vna Quarta, e di sotto descende solo vna nota, ò nissuna; per giudicarlo, se sia Autentico, ò Placale, potranno seruire quasi tutte le regole sopradette; mà spetialmente potiamo vederlo per via delle Terze, ò Dittoni, e Semidittoni, che siano pertinenti più all' vno, che all'altro Tuono delli due: mà per tal'effetto si deue sapere qual sia la Terza propria di ciascun Tuono.

Si osserui dũque, che tutti gli otto Tuoni (come fù detto altroue) sono accompagnati à due à due: e però ogni due Tuoni hanno vn Diapente comune, quale si diuide (inegualmente però) in due Terze, l'vna maggiore, e l'altra minore, cioè:

Il Primo, e 2. Tuono hãno questo Diapente, quale è diuiso (come si vede) in due Terze; la prima è Semidittono, ò Terza minore, che dice *re, mi, fa*: la seconda è Dittono, ò Terza maggiore, che dice *fa, sol, la*.



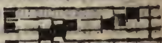
Il 3. e 4. Tuono hanno quest'altro Diapente, qual'è diuiso parimente in due Terze, la prima è Terza minore, e l'altra è Terza maggiore.



Il 5. e 6. Tuono hanno questo Diapente, che è diuiso ancor esso in due Terze, la prima è Terza maggiore; e l'altra è Terza minore.



Il 7. & 8. Tuono hãno quest'altro Diapente, similmente diuiso in due Terze, la prima maggiore, e la seconda minore.



Hor quelle Terze, che sono dalla parte di sopra, sono proprie & al seruitio dell' Autentico, e quelle, che sono di sotto sono proprie, & al seruitio del Placale.

Notisi dunque bene il sito di ciascheduna di queste Terze quì esemplificate, e vedrassi, che tutte due le Terze del Diapente vanno à percuotere la sua Corda di mezo, che è la terza Corda del Dia-

Diapente; Indi insegna l'Auella cap. 15. che se la detta Corda di mezo sarà percossa, e toccata più spesso dalla Terza di sopra, il Canto sarà dell'Autentico, mà se sarà per cosa più spesso dalla Terza di sotto, sarà del Placale; e se la detta Corda sarà toccata egualmente tante volte dalla Terza di sopra, quante dalla Terza di sotto, dourà essere il Canto dell' Autentico, come quello, che è più degno.

In oltre si noti, che le sudette Terze hanno tanta forza ne' Canti di poca ascesa, che ben spesso preuagliano, e sopiscano molte altre regole, come osserua l'Illuminato lib. 2. cap. 12. Il che si vede chiaro nell' Antifona *Euge serue bone* del *Benedictus*, la quale dourebbe essere *ratione descensionis* del 2. Tuono; e pure è giudicata del Primo per rispetto di quella Terza maggiore, che dice *fa, sol, la*, e *fa, la*. Così ancora l'Antifona *Hæc est Virgo sapiens, & vna, &c.* delle Vergini per causa della discesa sua, che fa nella prima pausa, dourebbe essere del 2. Tuono, e pure è giudicata del Primo per cagione di quella Terza maggiore, che dice *fa, sol, la*; e l'istesso si troua in molti altri Canti Ecclesiastici, quali ciascuno potrà da per se stesso vedere sù i Libri.

A tutte queste regole si può aggiungere, che vn Canto si può conoscere di che Tuono sia, ò con ascoltar attentamente l'Aria del Canto, oue si sente benissimo se si toccano le Quinte, ò le Quarte dell' Autentico, ò del Placale; ouero col sentire, ò guardare se in esso Canto vi sono le note dell' intuonatione de' Salmi, che da queste ancora si deduce la cognitione del Tuono.

Sì che osseruando la Compositione del Canto in tanti modi, quanti ne habbiamo fin qui accennati; riuscira per auuentura facil cosa il discernere ogni sorte di Canto, se sia vno de' quattro Autentici, ò vno de' quattro Placali.

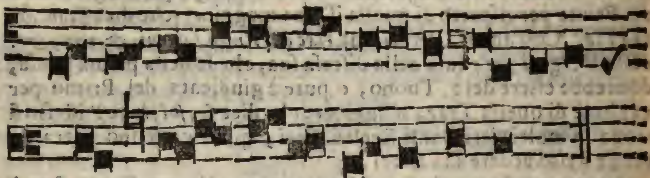
OSSERVATIONE QVINTA.

D' alcune eccettioni, che cadano sopra le regole sudette.

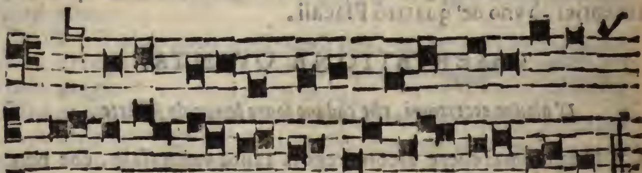
NOn può mai essere alcuna regola tanto vniuersale, che non cada sotto quel detto *omnis regula patitur exceptionem*; perciò si trouano alcune eccettioni anco per le regole date fin' hora; trà le quali (oltre quella, che si è posta quì sopra circa la forza delle Terze) vna è del Diapente congiunto, ouero duplicato, nel modo seguente.

Quan-

Quando vn Canto finisce (per esempio) in *Elami* graue, & ascende all'ottaua di *Elami* acuto; e di più descende vna Terza sotto il suo finale: noi (secondo le regole comuni) lo giudicaressimo Terzo Tuono perfetto misto imperfetto con il Quarto senza guardar altro: e pure al parere di Pietro Aron citato dall' Illuminato lib. 3. c. 18. se detto Canto haurà nella sua compositione due Diapenti appartenenti al Quarto Tuono, dato che ascenda alla perfettione del Terzo; nondimeno deue essere giudicato, e denominato del Quarto per cagione di quelli due Diapenti d' vn' istessa spetie, pertinenti al Quarto, come dimostra la presente figuratione di note.



E se per contrario vn Canto finisse in *Elami* graue, & ascendesse solo alla Settima, ma descendesse alla Quarta sotto; noi lo giudicaressimo (secondo le regole comuni) del Quarto Tuono perfetto misto imperfetto con il Terzo senza osseruar altro: e pure se nella compositione di esso Canto vi saranno due Diapenti appartenenti al 3. Tuono; dice il sudetto Autore, che deue esser stimato del Terzo, e non altrimente del Quarto per causa di quelli due Diapenti, spettanti al 3. Tuono: eccone l'esempio.



Oltre di questa si troua vn' altra eccettione della dignità delle Neume, ò dispositione delle note della prima pausa, posta dall' Illuminato lib. 3. cap. 19. come segue.

L' Antifone, che haueranno principio in *gſolreut*, e terminaranno nell' isteſſo *gſolreut*, ſe non aſcendano alla Quinta ſopra auanti la prima pauſa; dato che aſcēdeſſero poi in progreſſo ſino alla Settima, ouero anche ſino all'Ottaua, & anco ſe bene haueſſero li due Diapenti congiunti, pertinenti al 7. Tuono: ad ogni modo ſaranno dell' 8. Tuono per cauſa della diſpoſitione delle note auanti la prima pauſa, come appare in molte Antifone, & altre Cantilene ſacre, che non ſi pongono qui per breuità.

Finalmente vi è l' eccettione dell' intelligenza Eccleſiaſtica, la quale accade, quando non ſuffragaſſe alcuna delle regole ſudette, poiche in tal caſo ogn' vno deue ſottomettere il ſuo giuditio all' autorità, che ſi è riſeruata la Chieſa in tutte le ſue coſe, e giudicare li Canti, ſecondo, che ſono giudicati, e ſpecificati dalla Chieſa, il che accade nell' Introito di S. Gio. Battiſta, come diremo nella prima Oſſer. del ſeguente Capit.

OSSERVATIONE SESTA.

Della cognitione de' Tuoni Commiſti, e de' Tuoni Irregolari.

Circa li Tuoni Commiſti, non faremo altro diſcorſo, ſtante, che ſe bene la cognitione della Commiſtione fà apparire, in che modo il Tuono ſia Commiſto; non per queſto fà diſcernere, ſe il Canto ſia Autentico, ò Placale; e poi anche, quantunque potrebbe ſeruire per dar contezza di quei Tuoni, che trapaſſano l'ottaua ſua, ò di ſopra, ò di ſotto: ſi può però ſtimar più che ſufficiente per tal' effetto quel tanto, che ſi è detto nella 2. Par. Cap. 1. all' Oſſer. 7. perciò colà rimettiamo il benigno Lettore.

Ben ci reſtarebbe qui da trattare della quinta maniera, in cui ci viene occaſione di conoſcere i Tuoni, cioè col vedere tutto il Canto traſportato fuori del ſuo ſito ordinario, e naturale, come ſi accēnò qui ſopra nella prima Oſſeruatione; il che auuiene ne' Tuoni irregolari, la cognitione de' quali eſſendoſi toccata nella ſudetta 2. Par. Cap. 1. Oſſeru. 8. breuemente diremo adeſſo, che eſſendo i Tuoni irregolari manco nobili, e meno degni de' regolari, l' inſtinto naturale ci deue mouere à ridurli alla regolarità, la quale poi ci darà cognitione, di che Tuono ſia ciaſcun di loro: e per far queſta reduttione, biſogna prima conſiderar bene le ſpetie, che ſi trouano nel Canto irregolare da eſtremo à eſtremo, e vedere di abbaſſare, ò di alzare tutte le note vna Quarta, ouero vna Quinta,

ta, hauendo riguardo ſempre alle ſpetie maggiori, e minori, che non venghino alterate, nè mutate; ma farle incontrare ne' luoghi regolari in quell' iſteſſo modo, che erano nel luogo di prima: e quando non ſi poteſſero conſeruare tutte le ſpetie, almeno ſi procuri di mantenere le maggiori: altrimenti ſi mutarebbe tutta la naturale diſpoſitione di quel Canto; e traſportato che ſarà in vno de quattro luoghi regolari, ſi potrà poi facilmente giudicare di che Tuono ſia.

Sì che ſe il Canto irregolare termina in A*re*, ſi alzi tutto il Canto vna Quarta, e venirà à finire in D*ſolre*, che è terminatione del Primo, e del 2. Tuono; ouero ſi alzi vna Quinta, e venirà à finire in E*lami*, termine del 3. e 4. Tuono regolare.

Se il Canto irregolare finiſce in ♮*mi* graue, ſi alzi vna Quarta, e verrà a terminare in E*lami*, che è il fine del 3. e 4. Tuono regolare. Se finirà in C*faut*, ſi può traſportarlo vna Quarta ſopra, e verrà à terminare in F*faut*, finitione del 5. e 6. Tuono regolare: ſi può anco traſportarlo vna Quinta ſoprà, e così finirà in g*ſolreut*, termine del 7. & 8. Tuono regolare: ſi può ancora à corriſpondenza di g*ſolreut* traſportarlo vna Quinta ſotto, e così terminarà in Gamma*vt*; perciò ſi habbi riguardo alle ſpetie per traſportarlo in quel ſito, che torna meglio.

Se il Canto irregolare finiſce in a*lamire*, ſi abbaſſi vna Quinta, e venirà à terminare in D*ſolre*, finitione del Primo, e 2. Tuono regolare. Se finiſce in b*fa*♮*mi* acuto, ſi abbaſſi parimente vna Quinta, e finirà in E*lami*, fine del 3. e 4. Tuono regolare. Se finiſce in c*ſolfaut* acuto, ſi abbaſſi pure vna Quinta, e terminarà in F*faut*; ouero ſe riuſciſſe meglio, ſi può abbaſſare ſolo vna Quarta, e verrà in g*ſolreut*.

Se il Canto irregolare finiſce in d*laſolre* acuto, ſi rimette il benigno Lettore à quel che ſi è detto di ſopra; ò pure queſto ancora ſi potrà traſportare, ò vna Quarta, ò vna Quinta, ò vn' Ottaua, fin che ſi veda eſſer ben' aggiuſtato nella ſua regolarità.

Si può ancora (anzi ſi deue) traſportare gl' iſteſſi Tuoni regolari da vna Chiaue all' altra; ouero mettere tutte due le Chiaui nella medeſima riga, coprendo col dito l' vna Chiaue, mentre ſi guarda il Canto, e poi laſciare apparire quella, e coprire l'altra, e guardar di nuouo il Canto, e vedere, che effetto fà; per far così meglio il ſaggio della loro melodia, quando in qualche coſa mancaſsero, come diffuſamente inſegna il P. Auella nel terzo Trattato delle ſue Regole. Del

Del modo più commune di conoſcere i Tuoni. Cap. III.

QVantunque ſi ſiano date fin' hora regole buoniſſime, e ſufficientiſſime per conoſcere qualunque Canto, di che Tuono ſia, ſenza pur vedere altra coſa dopo il fine di quello; nulladimeno, perche queſte richiedono ben ſpeſſo qualche dimora nel conſiderare il Canto prima, che induchino à farne determinato giuditio, e non vi è ſempre il tempo da poter ciò fare: quindi è che più facile, e più ſpedita, e da ogn' vno più comunemente vſata è queſt' altra vltima maniera di conoſcere i Tuoni, col guardare al fine principale del Canto, & al principio d' alcune altre note, che ſeguono immediatamente dopo di quello: perciò quando non potranno ſeruire le regole ſopradette, ſi adoprino con diligenza le ſeguenti.

OSSERVATIONE PRIMA.

Del conoſcere i Tuoni de gl' Introiti.

TVtti gl' Introiti hanno dopo di ſe vn Verſetto di qualche Salmo, & eſſendo il Canto degl' Introiti, come vn' Eſordio, anzi come Padre naturale del Canto del Verſetto del Salmo; il detto Verſetto deue ſempre eſſere neceſſariamēte dell' iſteſſo Tuono dell' Introito: quindi è, che per conoſcere il Tuono dell' Introito, dopo hauer prima veduto il finale ſuo, ſi guardino le prime note dell' Intuonatione del Verſetto, e ſi vedrà, che ſono le medeſime, che le prime note dell' Intuonationi de' Salmi dopo l'Antiſone; di modo, che ogni volta, che ſi hauranno à memoria le prime note delle otto Intuonationi de' Salmi, ſubito ſi conoſcerà di che Tuono ſia anche l'Introito; onde ſenza porre quì altro eſempio, ſi può vedere nelle Tabelle delle otto Intuonationi, come la prima nota, che iui ſi pone da per ſe ſola per il finale dell' Antiſone, può ſeruire ancora per il finale dell' Introito, e dopo quella prima nota finale in vece del *ſeculorum* ſi vedranno immediatamente dopo l'Introito le prime note dell' Intuonatione del Salmo, e ſecōdo quelle ſi farà il giuditio anco dell'Introito: mà ſi auuerta, che dopo veduta la nota finale, e le prime note dell' Intuonatione

non si deue guardare la mediatione, ò pausa del Salmo dopo l'Antifona, perche è diuersa da quella del Versetto dopo l'Introito; & accioche non si restasse ambiguo nel vedere l'Intuonationi de' Salmi, altre Festiue, altre Feriali, & altre Maggiori; si auuerta di guardare le Festiue, eccetto quelle del 2. del 7. e dell'8. Tuono, poiche in vece di esse si guarda l'Intuonatione Maggiore. Si eccettua da questa regola l'Introito di S. Gio. Battista *De ventre*, che comincia in *Dsolre*, e descende fino in *Are*, mentre al parer dell'Auella c. 15. è di 2. Tuono, e pure l'Intuonatione del Versetto è del Primo: Nel che il detto Autore, seguito dal P. Stella, vi assegna anco il misterio, che essendo S. Gio. Battista *Porta vtriusq; Testamenti*, la Chiesa per il Testamento Vecchio volendo rassembrare lagrime senza la Persona di Christo, canta l'Introito di 2. Tuono, mà nel Salmo rassembrando il Testamento Nuouo, vuol mostrare di chiuder la Porta alle lagrime, & aprirla all'allegrezza, la quale si spiega per appunto col Primo Tuono, come si disse di sopra: si può nondimeno ancor sostentare, che il sudetto Introito sia di primo Tuono imperfetto misto perfetto col 2. se si consideraranno diligentemente le regole di sopra notate, e massime nel principio di questa Osser. e nell'. Osser. 4. e 5. del precedente Cap. & anco nel proemio del medesimo.

OSSERVATIONE SECONDA.

Del conoscere i Tuoni de' Graduali, Tratti, Alleluià, e d'altri Canti delle Messe.

OGni Graduale hà seco annesso vn Verso, ò due, mà però tanto il Graduale, quanto il Verso sono vn solo Tropo, & vn' istessa Cantilena; è ben vero, che la terminatione principale del Tuono non è il fine del Verso, mà sì bene il fine del Graduale, perche il termine del Verso non è soggetto ad esser sempre nella medesima Sedia, ò Positione, ou'è il fine principale del Graduale, come si può vedere nel Graduale della Feria 3. della prima Domenica di Quadrag. il quale finisce in *gsolreut*, & il suo Verso *Eleuatio manuũ mearum* ne' Libri antichi finisce in *bfa♮mi*, & in altri simili Canti.

L'Alleluia parimente insieme col suo Verso è tutto vn Tuono, e pure la terminatione principale nõ è il fine del Verso, mà quello dell'Alleluia; perche il Verso non finisce sempre, oue finisce il suo Alleluia, mà è variabile, come si troua nella Domenica 4. del-

l'Aduento, oue l'Alleluia termina in *Elami*, & il ſuo Verſo finiſce in *Dſolre*, & in altri luoghi ancora ſi troua il medeſimo.

Li Tratti ancora ſono vn ſolo Tuono con i ſuoi Verſi (differenti però da' Graduali) e quantunque li Verſi finiſcano nel medeſimo ſito del Tratto; tuttauia la terminatione principale del Tuono non è il fine de' Verſi, mà il fine dell' iſteſſo Tratto.

Sì che volendo vno ſapere, di che Tuono ſia vn Graduale, ò vn' Alleluia, ò vn Tratto, dice il P. Illuminato lib. 3. c. 20. che ſi deue guardare il fine principale loro, & il principio del Verſo, che immediatamente li ſeguita in quel modo, che ſi è detto de gl' Introiti; mà della finitione di eſſo Verſo non ſe ne deue far conto, mà laſciarla (quanto à tal effetto) come coſa morta. E' ben vero però, che tanto li Graduali, quanto gli Alleluia, e i Tratti non ſempre ſoggiacciono à queſt' vltima maniera di conoſcere i Tuoni con la regola ſudetta de gl' Introiti, cioè di guardare ſemplicemente il loro fine; & il principio de' loro Verſi, mà ſi verifica ſolo per alcuna volta; e perciò quando Queſta non rieſce, ſi guardi ſe con la loro principale terminatione vanno à fermarſi in vna delle quattro Stanze ordinarie, cioè, ò in *Dſolre*, ò in *Elami*, ò in *Ffaut*, ò in *gſolreut*, ouero in qualche altra fuori di queſte. Se finiſcano in vna delle quattro Poſitioni ordinarie, già ſi ſaprà, che tal Canto deue eſſere, ò vno de i quattro Autentici, ò vno de i quattro Placali, e per diſtinguere qual ſia delli due, ſi adoprino le regole del precedente Capitolo, che con eſſe ſi haurà chiarezza del tutto; e quando li detti Graduali, come anco gli Alleluia, e li Tratti per ſe ſteſſi non daſſero chiara notitia del Tuono per via dell'aſceſa, ò diſceſa loro; ſi dourà guardare anco la modulatione del Verſo, che dall' vno, e l'altro ſi conoſcerà, di che Tuono ſia, ſenza punto curarſi mai di vedere doue finiſcano i detti loro Verſi.

Se poi li Graduali, Alleluia, e Tratti con la loro principale terminatione vanno à fermarſi in altra Poſitione fuori delle quattro: come fanno per il più li Graduali del Primo, e 2. Tuono; all' hora ſaranno di Tuono irregolare, e per meglio giudicarli a qual Tuono regolare ſi riduchino, ſi adoprino le regole date nell' Oſſeru. 6. del ſudetto antecedente Capit. che col lume di quelle, e col ſuo prudente giuditio ogn' vno ne potrà fare il ſaggio, e la proua come più li piace.

L'altre Cantilene delle Meſſe, come ſono i Khyrie, Gloria in excelſis, Sequenze, Credi, Offertorij, Sanctus, Agnus, Poſtcomunioni,

nioni, & altre cose, che non hanno dopo di se, nè Verso, nè alcun' altra nota significatiua, non possono esser soggette alle regole di questo Capitolo; mà si douranno giudicare con le regole del detto precedente Capitolo.

OSSERVATIONE TERZA.

Del conoscere i Tuoni de' Responsorij.

QVì ancora si deue presupporre, che il fine principale del Responsorio non è doue finisce il suo Verso, ma doue finisce esso Responsorio: oltre di ciò si deue hauere à memoria la dispositione delle prime note, con le quali comincia il Verso del Responsorio, come hora diremo.

Li Responsorij del Primo Tuono hanno il Verso, che comincia con la prima nota in *re*, e subito con la seconda ascende con vn salto di Quinta nel *la*, ouero, che comincia con la prima nota nel *la* vna Quinta sopra il finale.

Quelli del 2. hanno il Verso, che principia nell'istesso luogo del finale, cioè in *re*, e poi alcuna volta calla giù nel *do*, & (alle volte senza callare) ascende subito al *fa*, ò al *sol*.

Li Responsorij del 3. Tuono hanno il principio del loro Verso vna Sesta sopra il finale, cioè nel *fa*, di *csolfaut*.

Quelli del 4. l'hanno vna Quarta sopra il finale, cioè nel *la* di *alamire*.

Li Responsorij del 5. Tuono hanno il loro Verso, che tal volta comincia nell'istesso luogo della loro principale terminatione, & ascende per salto vna Quinta sopra con vna nota trameza, così, *fa, re, fa*, ouero che comincia con la prima nota vna Quinta sopra il finale, cioè nella Chiaue di *csolfaut*.

Quelli poi del 6. hanno il loro Verso, che comincia nell'istessa Positione, oue finisce il Responsorio, & ascende con vna nota, ò due al *fa* di b*fa*♮*mi*.

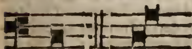
Li Responsorij del 7. Tuono hanno il principio del loro Verso vna Quinta sopra la loro finitione, cioè nel *sol*: mà alcune volte nel principio l'hanno nell'istessa Positione del finale, e con alcune note ascendano al *sol*, e poi descendano al luogo istesso del finale.

Quelli dell'8. hanno il principio del loro Verso nell'istesso sito, oue finiscano, e dopo la prima nota con vn salto immediato di Quarta ascendano al *fa* di *csolfaut*.

Si che dopo hauer veduto la terminatione principale del Responsorio, si deue guardare il principio del suo Verso, che dalla dispositione di questo hauremo la cognitione precisa del Tuono di detto Responsorio: auertendo però, che in quanto alli principij de' Versi alcune volte si verifica quel detto: *Omnis regula patitur exceptionem*; mà per l'ordinario sono come gli habbiamo quì accennati, e come quì vicino si mostrano in figura.

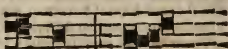
Tabelle per conoscere li Tuoni de' Responsorij.

Primo Tuono.



Fine del Resp. Principio del Verso.

Secondo Tuono.



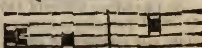
Fine del Resp. Principio del Verso.

Terzo Tuono.



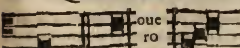
Fine del Resp. Principio del Verso.

Quarto Tuono.



Fine del Resp. Principio del Verso.

Quinto Tuono.



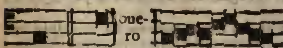
Fine del Resp. Principio del Verso.

Sesto Tuono.



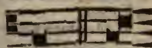
Fine del Resp. Principio del Verso.

Settimo Tuono.



Fine del Resp. Principio del Verso.

Ottauo Tuono.



Fine del Resp. Principio del Verso.

Et ecco come dal fine del Responsorio, e dal principio del suo Verso si può pigliar notitia, di che Tuono sia ciaschedun Responsorio con poca fatica.

OSSERVATIONE QVARTA.

Del conoscere i Tuoni dell'Antifone.

TVtte l'Antifone, che già mai si trouano ne gl'Offitij sacri, possono hauere, ouero attualmente hanno dopo se annessa la finitione del Salmo, chiamata il *sæculorum Amen*; & ogni Salmo, che si canta dopo l'Antifona, necessariamente si deue cantare dell'istesso Tuono, del quale si troua essere detta Antifona antecedente, come si disse degl'Introiti: à tal che per intuonare, e cantare bene il Salmo, douemo prima conoscere di che Tuono sia l'Antifona antecedente; e per hauer in pronto tal cognitione, si deue guardare l'vltima nota dell'Antifona, e la prima nota del *sæculorum* nel modo seguente.

Se l'Antifona finisce in D*solre*, & il *sæculorum* comincia vna Quinta sopra, cioè in a*lamire*, tal'Antifona sara del Primo Tuono; doue che si deue dire per la cognitione *re la* per Quinta Primo Tuono.

Se l'Antifona finisce parimente in D*solre*, mà il *sæculorum* principia vna Terza minore più alto, cioè in F*faut*, tal'Antifona sarà di 2. Tuono; onde per la cognitione si deue dire *re fa* per terza 2. Tuono.

Se l'Antifona termina in E*lami*, & il principio del *sæculorum* si troua più alto vna Sesta minore, cioè in c*solfaut*, tal'Antifona sarà del 3. Tuono; onde per la cognitione si dirà *mi fa* per Sesta 3. Tuono.

Se l'Antifona termina pure in El*ami*, mà il *sæculorum* principia vna Quarta minore più sù, cioè in a*lamire*; tal'Antifona sara del 4. Tuono; doue che per la cognitione si dirà *mi la* per Quarta 4. Tuono.

Se l'Antifona finisce in F*faut*, & il *sæculorum* hà principio vna Quinta più alto, cioè in c*solfaut*, tal'Antifona sarà del 5. Tuono; sì che per la cognitione si deue dire *fa fa* per Quinta 5. Tuono.

Sel'Antifona parimente finisce in F*faut*, mà il *sæculorum* comincia vna Terza maggiore più alto, cioè in a*lamire*, tal'Antifona

ſarà del 6. Tuono; tal che per la ſua cognitione ſi dirà *fa la* per terza 6. Tuono.

Se l'Antifona termina in *gſolreut*, & il principio del *ſæculorum* ſi troua vna Quinta più alto, cioè in *dlaſolre*, tal' Antifona ſarà del 7. Tuono; e così per la cognitione ſi doura dire *vt ſol* per Quinta 7. Tuono.

Se l'Antifona termina pure in *gſolreut*, mà il *ſæculorum* comincia più sù vna Quarta minore, cioè in *cſolfaut*, tal' Antifona ſarà dell' 8. Tuono; e così per la cognitione ſi dirà *vt fa* per Quarta 8. Tuono.

Tutte queſte regole ſi reſtringanò breuiſſimamente in queſte ſeguenti parole: *re la* Primus: *re fa* Secundus. *mi fa* Tertius: *mi la* Quartus: *fa fa* Quintus: *fa la* Sextus: *vt ſol* Septimus: *vt fa* Octauus. Vnde Verſus.

Re la Primus habet: *re fa* datur inde Secundo:
Tertius per Sextam *mi fa*: at *mi la* Quartus habebit:
Fa fa fert Quintus: *fa la* concedito Sexto:
Septime vis, *vt ſol*: *vt fa* poſtreme requiris.

Tabelle per conoſcere i Tuoni dell'Antifone.

Primus.	Secundus.	Tertius.	Quartus.
re la.	*re fa.*	*mi fa.*	*mi la.*

Quintus.	Sextus.	Septimus.	Octauus.
fa fa.	*fa la.*	*vt ſol.*	*vt fa.*

Oue ſi auerta, che per la cognitione d'ogni Tuono vi ſi vedano due ſillabe, e due note: la prima nota ſignifica il fine dell' Antifona, e l'altra dimoſtra il principio del *ſæculorum*; onde l'vna congiunta con l'altra danno chiara cognitione del Tuono.

APPENDICE.

PEr l' intiera, e compita cognitione de' Tuoni, e del Canto Fermo istesso ci restarebbe da osseruare vn' altra cosa d' importanza, che per molte buone cause non è posta sù i Libri Ecclesiastici: Che se bene vediamo in detti Libri disteso con le note non solo tutto il Canto dell' Introito, ma etiandio del Versetto, che segue dopo di quello; & il medesimo vediamo ne' Graduali, Alleluia, e Tratti; non è però così ne i Canti dell'Antifone, perche dopo di esse non si vede disteso nel Libro tutto il Canto del Salmo, da cantarsi sopra il Tuono dell'Antifona; mà vi si vede solo la finitione, cioè l' e u o u a e: sì che ci resta necessariamente da sapere il principio, & il mezo dell'Intuonatione de' Salmi sopra ciaschedun Tuono, per cantarlo rettamente à corrispondenza dell'Antifona; ma questo lo vedremo con miglior occasione nella Parte 4. e tanto basti hauer accennato per la Cognitione de' Tuoni.

Il fine della Terza Parte.



Della

Della Via retta della Voce Corale,

OVERO

DELL' OSSERVATIONI

Intorno al retto esercitio

DEL

CANTO FERMO.

PARTE QVARTA.

Del pigliar giustamente la Voce di tutte l'Intuonationi. Cap. I.



L retto viaggio, ouero esercitio del Canto Fermo, non solo presuppone la cognition prattica della Materia, della Forma, e di tutto il Corpo del Canto, come si è fin' hora osseruato nella Prima, e 2. e 3. Parte; mà d'auantaggio richiede vn giusto, e proportionato cominciamēto di voce nell'intuonare i Canti; in quella guisa medesima, che molti allestiti per viaggiare insieme, se nō pigliano la buona, e retta strada sù'l principio del viaggio, molto malageuole li riesce il loro camino, e con gran fatiche, e stenti arriuar possono al determinato fine di quello: mà se s'incaminano bene nel principio, tutto il restante della via li riesce facilissimo, stante il Prouerbio *Dimidium facti, qui bene capit, habet*, cioè, Chi ben comincia ha la metà dell'opra: così quando molti sono radunati in vn Coro per cantare, quasi per viaggiare insieme con la loro voce, se pigliano giustamente le prime voci della Cantilena, vengano à farsi facile, e sicura la strada per tutto il restante del Canto; mà se malamente cominciano, per lo più malamente ancora proseguiscaño, e peggiormente finiscano: Per il che deuono tutti,

 e mas-

(e massime quelli, à quali s'appartiene dar principio alli Canti) esser molto accorti, e diligenti, in osseruare quel tanto, che si ricerca per cominciare con ogni rettitudine l'Intuonationi tanto de' Salmi, quanto d'ogn' altro Canto, come in questa Quarta Parte andaremo à poco à poco dimostrando.

OSSERVATIONE PRIMA.

Di quante sorti siano l'Intuonationi de' Salmi.

OGni Tuono si troua hauere per i Salmi trè diuerse formole d'Intuonationi, secondo, che si caua da i Libri di Canto, cioè Feriale, Festiua, e Maggiore.

L'Intuonatione Feriale si canta da vn solo Cantore, con meno note, e con minor dimora di quello, che si facci la Festiua, e si vsa quando si fa l'Offitio Semplice, e di Feria ne' Salmi dell' Hore Canoniche.

L'Intuonatione Festiua si fà da più Cantori, con più note, e più tempo vi si mette nel cantar le note di quello, che si facci la Feriale, e si esercita, quando si fa l'Offitio Semidoppio, ò Doppio, ò Solenne nell' istesse hore Canoniche.

L'Intuonatione Maggiore si fa ancora con più note, e con più longa dimora della Festiua, e da più Cantori conforme all' occorrenze, e si vsa in tutti li Capiuersi de i Cantici *Magnificat*, e *Benedictus*, tanto Festiui, quanto Solenni; auertendo, che negli Offitij Solenni si tengano le note cõ più longa dimora de gli altri Offitij. In alcune Chiese si suole vsare questa Intuonatione Maggiore solo ne gli Offitij Doppij, e Solenni, mà non già ne i Semidoppij: e nella nostra Religione de' Serui l'Intuonatione Maggiore del 2. e del 7. Tuono si vsa solo ne gli Offitij Solenni, & in qualche Luogo mai.

OSSERVATIONE SECONDA.

Delle prime note dell' Intuonationi de' Salmi.

PEr far bene qualsiuoglia Intuonatione de' Salmi si deuono hauer sempre molto ben in pronto nella memoria le prime note di tutte trè le sorti di dette Intuonationi: perciò si osserui, che nell' Intuonatione Festiua le prime note del Primo Tuono sono *fa, sol, la*: le prime note del 2. Tuono sono *do, re, fa*; così quelle del 3. sono pure *do, re, fa*, mà il *re* stà ligato col *fa*: quelle del 4. sono *fa, sol, la*:

quelle

quelle del 5. sono *fa, re, fa*: quelle del 6. sono *fa, sol, la*, come il Primo: quelle del 7: sono *fa, mi, fa, sol*: e quelle dell' 8: sono *do, re, fa*, come il 2. sì che quando sarà fatta questa Interrogatione: Quali sono le note dell'Intuonatione del Primo Tuono? subito si deue rispondere, sono *fa, sol, la*: e così de gli altri Tuoni respettiuamente. Quindi per meglio tenere à memoria tutti questi principij dell' Intuonationi Festiue, si danno questi seguenti Versi.

Primus cum Sexto *fa, sol, la*: semper habeto.
Tertius, & Octauus, *vt, re, fa*, atq; Secundus.
La, sol, la, Quartus: *fa, re, fa*, sit tibi Quintus.
Septimus, *fa, mi, fa, sol*: sic omnes esse recordor.

Altri poi dicano li Versi in quest' altro seguente modo, cioè.

Primus habet Tonus *fa, sol, la*: Sextus, & idem.
Vt, re, fa, Octauus: sic Tertius, atque Secundus.
La, sol, la, Quartum dant: *fa, re, fa*, tibi Quintum.
Septimus at Tonus, *fa, mi, fa, sol*, tibi monstrat.

Li principij poi dell' Intuonationi Maggiori sono differenti dalle Festiue; in prima, perche nel 2. nel 7. e nell' 8. Tuono hanno più note, e poi anche, perche se bene ne gli altri Tuoni, come nel Primo, 3. 4. 5. e 6. hanno le medesime note delle Festiue, sono però diuerse nella dimora, richiedendo maggior grauità, e quanto più l' Offitio sarà Solenne, tanto maggior tempo si hanno da tenere sostentate nel cantarle, & anco, perche in ogni Verso si ripigliano sempre tutte le dette prime note dell' Intuonationi.

Mà li principij dell' Intuonationi Feriali sono differenti dall' altre, perche hanno manco note, e cominciano tutte in quell' istessa Corda, nella quale hanno principio li loro *saeculorum*.

OSSERVATIONE TERZA.

Delle Regole di pigliar bene la prima Voce nelle prime note dell' Intuonatione.

SI è detto di sopra, che l' Intuonatione Festiua s' esercita particolarmente negli Offitij Doppij, e Semidopij; perciò secondo la differenza de gli Offitij, differenti ancora sono le Regole di pigliar la prima Voce dell' Intuonationi de' Salmi ne gli Offitij Doppij da quelle de gli Offitij Semidoppij, Semplici, e Feriali; perche ne gli Offitij Doppij auanti, che si cominci à cantar il Salmo, si canta tutta l' Antifona intiera; mà ne gli Offitij Semidoppij, Semplici,

plici, e Feriali, prima di cominciar il Salmo non si canta tutta l'Antifona, ma solo vna parola, ò due, ò al più si canta fino alla prima Pausa, come *Ecce Sacerdos magnus*, e non più oltre; daremo dunque in prima le Regole per l'Intuonatione de' Salmi ne gli Offitij Doppij, e sono queste: *Primus ad tertiam, fa, sol, la: Secundus ad secundam infra, do, re, fa: Tertius ad tertiam, do, re, fa: Quartus ad quartam, la, sol, la: Quintus ibi vnisonus, fa, re, fa: Sextus ibidem vnisonus, fa, sol, la: Septimus ad quartam, fa, mi, fa, sol: Octauus item vnisonus, do, re, fa:* cioè, quando si è finita l'Antifona (per esempio) di Primo Tuono, che termina in *re* di D*solre*, per cominciare il Salmo di Primo Tuono, si alza la voce vna Terza minore più alto, cioè fino al *fa*, & iui si comincia l'Intuonatione *fa, sol, la*: e così si dica respettiuamente de gli altri Tuoni. Et accioche ogn'vno più facilmente s'imprima puntualmente nella memoria tutte le formole dell'Intuonationi de' Salmi, le poneremo in figura giusto, come stano notate nel *Directorium Chori*, aggiungendoli di più le parole de' Salmi più consueti, distintamente distribuite sotto ciascheduna nota à sillaba per sillaba dal principio fino alla Pausa principale del Salmo; & insieme con esse vi sarà posta, e dichiarata à Tuono per Tuono la sua Regola, accennata quì sopra di pigliar ben la voce nel cominciarle: ma prima si notino ancora le due seguenti Osseruationi.

OSSERVATIONE QVARTA.

Della diligenza, che si deue vsare nel pronuntiar puntualmente tutte, e le sole note con le sue ligature, e sillabe breui, assegnate nell'infraposte Tabelle dell'Intuonationi.

LA felice memoria di Papa Vrbano Ottauo per dimostrare la puntualità, che si deue osseruare nel Salmeggiare, lasciò scritto nel principio d'vna sua Bolla queste degne parole *Diuinam Psalmodiam decet esse non habentem rugam, neque maculam:* quasi voglia dire à proposito nostro: sì come il Canto de' Salmi è stato da primi Inuentori non senza lume particolare dello Spirito Santo con ammirabile, e misterioso ordine disposto, e differentiato nel principio, nel mezo, e nel fine; così richiede ogni douuta conuenienza, che particolarmente il Cantore, che ha da intuonare il Salmo, nō preterisca vn iota di quello, che sta segnato nelle formole dell'Intuonationi; mà sempre habbi in pronto nella memoria con quali, e quan-

quante note, si formi il principio, & il mezo dell' Intuonatione Festiua, e Maggiore; e con quali è quante note si facci il principio & il mezo della Feriale, accioche non si confonda l'vna con l'altra. Se nell' Offitio di Feria hà principiato la Feriale, non entri poi col restante nella Festiua: ouero se nell' Offitio Festiuo hà cominciato la Festiua, non venghi à pausare con la Feriale: nè meno cominci la Festiua in vece della Feriale, ò questa in cambio di quella per la negligenza di non saper ben' à mente tutte, e le sole note, che vi vanno; mà stare sempre auuertito di aggiustar bene le sillabe delle parole del Salmo sotto ciascheduna nota in modo, che doue è la nota sciolta, egli proferisca sonoramēte, e schiettamente la sillaba con vna voce sola (ò dir vogliamo) cō vn solo suono; e doue sono due, ò trè note attaccate, ò ligate proferisca vna sillaba sola con due, ò trè voci distintamente formate; e doue sono le sillabe breui, le proferisca con posata velocita nel modo, che si dirà nella 5. Par. Cap. 1. Osser. 2. onde per mostrar meglio nell' infrascritte Tabelle dell' Intuonationi, come si pronuntiano le sillabe breui, e per far anco apparire, come si esprima vna sola sillaba cō più suoni, ò note ligate insieme, si è segnata tante volte l' istessa vocale della sillaba, quante sono le note ligate, che vi stanno di sopra: come si può vedere specialmente nel Salmo *Domine probasti me*, e nel Salmo *Credidi*; & al contrario le sillabe breui si sono poste attaccate insieme con la seguente sillaba sotto vna sol nota, come quando la Pausa principale dell' Intuonatione si termina con vna parola, che hà la penultima sillaba breue, come la parola *Dominum* nel 2. 4. 5. 6. & 8. Tuono; oue la breue si deue pronuntiare insieme con l'vltima sillaba, come se fossero vna sillaba sola sotto l' vltima nota in quel modo, che si segna nell' vltime caselle dell' infraposte Tabelle.

OSSERVATIONE QVINTA.

Del modo di cantar le parole monosillabe, & hebraiche nel far la Mediatione, ò Pausa principale in ogni Verso del Salmo.

PEr proseguire à dimostrare la puntualità del Salmeggiare secondo le sopracitate parole di Papa Vrbano VIII. si deue osseruare ancora, che vi sono alcuni Salmi, li quali in molti Versi vanno à terminare la Pausa principale dell' Intuonatione in vna parola monosillaba, cioè, *me, te, sum, &c.* come il *Domine probasti me, & cognouiste me*, & altri tali: ouero, che terminano detta Pausa,

con

con vna parola, che hà l'accento acuto nell' vltima sillaba, come sono le parole hebraiche, cioè Syon, Dauid, Israel, e simili. Hor insegna il *Directorium Chori*, che quando tali Salmi sono del 2. 4. 5. & 8. Tuono, si termina la Pausa nella penultima nota, col tener iui sospesa, e sostentata la voce per tanto spatio di tempo, quanto si metterebbe à cantar anco l'vltima nota, la quale in tal caso si deue lasciare come se non vi fosse.

Se ben vi è chi dice, che questo non sia cosa di grand' importanza, perche le parole monosillabe nell' vltimo della Pausa si possono vsare, come se fossero vna sillaba della parola antecedente: per esempio: nel Salmo *Domine probasti me, & cognouisti me*, quell' vltima parola *me*, che è monosillaba, potiamo figurarci nel cantare, che sia vna sillaba attaccata con l'antecedente parola *cognouisti*; e così nell' arriuare à terminare la Pausa, potiamo fare, che la sillaba *ui*, serua per la penultima voce, e poi l'altra sillaba *sti*, pronuntiarla accompagnata con la monosillaba *me*, come se fossero vna sillaba sola sotto l'vltima nota, così, *& cogno ui stime*: e così s' intenda di qualunque altra somigliante parola. Mà non ostante questo, ciascuno deue seguire la comune Regola sudetta del *Directorium Chori*, ò almeno per manco male procurare di conformarsi sempre alla Consuetudine introdotta, e pratticata in quel Coro, oue si ritroua; di maniera tale, che quelli, che cantano in Coro s' accordino tutti à cantare sempre in vn'istesso modo.

Il simile insegna il detto *Directorium Chori*, che si facci con le parole hebraiche, cioè, che quando il Salmo è del 2. 4. 5. & 8. Tuono, l' vltima sillaba della parola hebraica si deue mettere, non già sotto l'vltima nota, ma sotto la penultima della Pausa, e tenerla sù sospesa, e sostentata, come si è detto delle monosillabe. E' vero però, che questo ancora pare ad alcuni cosa di poco rilieuo, anzi difficile da osseruarsi, perche essendo noi poco assuefatti di pronuntiare nel nostro Idioma latino le parole cō l'acento acuto, che si fà nell'vltima sillaba; ben spesso ci riesce dura quella pronuntia così fatta: pure questo ancora pratticar si deue sempre secondo la sudetta Regola del *Directoriū Chori*: ò almeno determinatamente sempre in vno delli due modi, e non vna volta in vn modo, & vn'altra nell' altro, perche si farebbe contro le sudette parole del Pontefice, e cagionarebbe cattiui effetti ne gli Ascoltanti, & il Signor Iddio non saria lodato regolatamente.

Seguono le Figure, ò Tabelle dell' Intuonationi de' Salmi sopra tutti gli otto Tuoni.

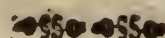
In-

Intuonatione Feſtiua del Primo Tuono.

Regola di pigliar la voce. Primus ad tertiam; *fa, ſol, la: cioè.*

PEr intuonare vn Salmo del Primo Tuono Feſtiuo, ſi piglia la voce vna Terza minore più alta della voce finale dell' Antifona, cominciando in *fa* di F*faut*, e dicendo *fa,ſol,la*, come appare.

Voce	Di	xi it	Domi	nus	Do o	mino	mee	oo
finale	Con	ſi i	tebor tibi Do-					
dell'			mine in to	to	coor	de	mee	o o
Anti-	Be	a a	tus vir,	qui	ti i	met	Doo	minuũ
fona.	Lau	da a		te	pu u	eri	Doo	minuũ
	Cre	e e	didi pro	pter	quood	lo	cu u	tus ſuũ
	Lau	da a	te Domi	num	o o	mnes	geen	te es
	Læ	ta a	tus ſum in his,	quæ	di i	cta ſũt	mi i	hi i
	In	coon	uertendo Do-					
			minus capti	ui	ta a	tem	Sy y	o on
	Ni	ſi i	Dominus ædi	ſi	ca a	uerit	do o	muum
	Be	a a	ti omnes,	qui	ti i	ment	Doo	minuũ
	Me	meen		to	do o	mine	Da a	ui id
	Do	o o	mine proba-					
			ſti me	&	coo	gno	ui i	ſti mee
	Lau	da a		Hie	ru u	ſalem	Doo	minuũ
	Le	geem	pone mihi Do-					
			mine viam iu-					
			ſtifica	ti	o o	num	tuaa	ruum
	Mi	ſe e	re	re	me e	i	De e	u us



Intuonatione Festiua del 2. Tuono.

Regolà di pigliar la Voce. Secundus ad secundam infra *do, re, fa*: *cioè*.

PEr intuonare vn Salmo di 2. Tuono, si piglia vna voce più bassa della voce finale dell'Antifona, cominciando iu *vt* (ò *do*) di *Cfaut*, e dicendo *do, re, fa*, come segue.

Voce finale dell' Antifona.	Di	xit	Do	minus Domino	me	o
	Con	fi	te	bor tibi Domine in toto corde	me	o
	Be	a	tus	vir, qui timet	Do	minũ
	Lau	da	te	pueri	Do	minũ
	Cre	di	di	propter quod locutus	sum	
	Lau	da	te	Dominum omnes	gen	tes
	Læ	ta	tus	sum in his, quæ dicta sunt	mi	hi
	In	con	uer	tẽdo Dominus captiuitatẽ Sy	on	
	Ni	si	Do	minus ædificauerit	do	mum
	Be	a	ti	omnes, qui timent	Do	minũ
	Me	men	to	Domine Da	uid	
	Do	mi	ne	probasti me, & cognouisti	me	
	Lau	da	Hie	rusalem	Do	minũ
	Le	gem	po	ne mihi Domine viam iustificationum tu	a	rum
	Di	le	xi	quoniam exaudiet	Do	minus

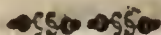


Intuonatione Feſtiua del 3. Tuono.

Regola di pigliar la voce. Tertius ad tertiam, *do, re, fa: cioè.*

PEr intuonare vn Salmo di terzo Tuono Feſtiuo, ſi piglia la voce vna Terza minore più alta della voce finale dell' Antifona, cominciando in *do* in luogo del *ſol* di *gſolreut*, e dicendo *do, re, fa*, ponendo il *re* ligato con il *fa*, come quì ſi dimoſtra.

Voce	Di	xi it	Dominus	Do	mino	me e	o
finale dell'	Con	ſi i	tebor tibi Domine in toto	cor	de	me e	o
Anti-	Be	a a	tus vir, qui	ti	met	Domi	num
ſona.	Lau	d aa	te	pu	eri	Domi	num
	Cre	e e	didi propter	quod	lo	cutus	ſum
	Lau	da a	te Dominum	om	nes	geen	tes
	Læ	ta a	tus ſum in his, quæ	di	ɛ̃ta ſũ	mi i	hi
	In	coon	uertendo Dominus captiui	ta	tem	Sy y	on
	Ni	ſi i	Dominus ædifi	ca	uerit	do o	mum
	Be	a a	ti omnes, qui	ti	ment	Domi	num
	Me	meen	to	Do	mine	Da a	uid
	Do	o o	mine probaſti me, &	co	gno	ui ſti	me
	Lau	da a	Hie	ru	ſalẽ	Domi	num
	Le	geem	pone mihi Domine viam iuſtificati	o	nũ tu	a a	rum
	Nũc	di i	mittis ſeruum	tu	um	Domi	ne



Intuonatione Festiua del 4. Tuono.

Regola di pigliar la voce. Quartus ad quartam, *la, sol, la*: *cioè*.

PEr intuonare vn Salmo del 4. Tuono Festiuo, si piglia la voce vna Quarta minore più alta della voce finale dell'Antifona, cominciando in *la* di *alamire*, e dicendo *la*, *sol*, *la*, come segue.

Voce finale dell' Antifona.	Di	xi it	Dominus Do	mi	no	me	o
	Con	fi i	tebor tibi Dñe in toto	cor	de	me	o
	Be	a a	tus vir, qui	ti	met	Do	minũ
	Lau	da a	te pu i	e	ri	Do	minũ
	Cre	e e	didi propter quod lo	cu	tus	ſum	
	Lau	da a	te Dominum	om	nes	gen	tes
	Læ	ta a	tus ſum in his, quæ di	cta	ſunt	mi	hi
	In	coon	uertẽdo Dñs captiuita	tem	Sy	on	
	Ni	ſi i	Dominus ædifica	ue	rit	do	mum
	Be	a a	ti omnes, qui	ti	ment	Do	minũ
	Me	meen	to Domi	ne	Da	uid	
	Do	o o	mine probaſti me, & cogno	ui	ſti	me	
	Lau	da a	Hieru	ſa	lem	Do	minũ
	Le	geem	pone mihi Domine viã iuſtificatio	num	tu	a	rum
	Cæ	li	enarrant glo	ri	am	De	i

Intuonatione Feſtiua del 5. Tuono.

Regola di pigliar la voce. Quintus ibi Vniſonus, *fa, re, fa: cioè*.

PEr intuonare vn Salmo del 5. Tuono Feſtiuo, ſi piglia la voce iſteſſa, che ſi è laſciata nella nota finale dell' Antifona, cominciando in *fa*, ò in *vt* di Ffaut, e dicendo *fa, re, fa*: ouero per b molle, *vt, mi, ſol,* come appare.

Voce	Di	xit	Do	minus Domino	me	o
finale	Con	fi	te	bor tibi Domine in toto corde	me	o
dell'	Be	a	tus	vir, qui timet	Do	minũ
Anti-	Lau	da	te	pueri	Do	minũ
fona.	Lau	da	te	Dominum omnes	gen	tes
	Cre	di	di	propter quod locutus	ſum	
	Læ	ta	tus	ſum in his, quæ dicta ſunt	mi	hi
	Ni	ſi	Do	minus ædificauerit	do	mum
	In	con	uer	tendo Dominus captiuitatẽ Sy	on	
	Be	a	ti	omnes, qui timent	Do	minũ
	Me	men	to	Domine Da	uid	
	Do	mi	ne	probaſti me, & cognouiſti	me	
	Lau	da	Hie	ruſalem	Do	minũ
	Le	gem	po	ne mihi Domine viam iuſtificationum tu	a	rum

In-

Intuonatione Festiua del 6. Tuono.

Regola di pigliar la voce. Sextus ibi vnisonus, *fa, sol, la: cioè*.

PEr intuonare vn Salmo del 6. Tuono, si piglia la voce istessa, che si è lasciata nella nota finale dell' Antifona, cominciando nel *fa* di *Ffaut*, e dicendo *fa, sol, la*, come segue.

Voce finale dell' Anti-fona.	Di	xi it	Dominus Domi	no	me	o
	Con	fi i	tebor tibi Dñe in toto cor-	de	me	o
	Be	a a	tus vir, qui ti	met	Do	minũ
	Lau	da a	te pue	ri	Do	minũ
	Cre	e e	didi propter quod	lo	cu	tus sũ
	Lau	da a	te Dominum om	nes	gen	tes
	Læ	ta a	tus sum in his, quæ dicta	sunt	mi	hi
	Ni	si i	Dominus ædificaue	rit	do	mum
	In	coon	uertendo Dñs captiuita	tem	Sy	on
	Be	a a	ti omnes, qui ti	ment	Do	minũ
	Me	meen	to Domi	ne	Da	uid
	Do	o ó	mine proba sti me, & co-	gno	ui	sti me
	Le	geem	pone mihi Domine viam iu-stificationum	tu	a	rum

In-

Intonatione Festiua del 7. Tuono.

Regola di pigliar la voce. Septimus ad quartam *fa, mi, fa, sol: cioè*.

PEr intuonare vn Salmo del 7. Tuono Festiuo, si piglia la voce vna Quarta minore più alta della voce finale dell'Antifona, cominciando nel *fa* di *csolfaut*, e dicendo *fa, mi, fa, sol*, come segue.

Voce	Di i	xi it	Dominus.	Doo	mino	mee	o o
finale	Coon	fi i	tebor tibi Domi-				
dell'			ne in toto	co or	de	mee	o o
Anti-	Be e	a a	tus vir, qui	ti i	met	Doo	minuũ
fona.	Laau	da a	te	pu u	eri	Doo	minuũ
	Cree	e e	didi propter	quood	lo	cuu	tus fuũ
	Laau	da a	te Dominum	o om-	nes	ge ẽ	te es
	Læe	ta a	tus sum in his,quę	di i	cta sũ	mi i	hi i
	Ni i	si i	Dominus ædifica	ca a	uerit	doo	muum
	I in	coon	uertendo Domi-				
			nus captiui	ta a	tem	Syy	o on
	Be e	a a	ti omnes, qui	ti i	ment	Doo	minuũ
	Me e	meen	to	Do o	mine	Daa	ui id
	Doo	o o	mine probasti me,				
			&	co o	gno	ui i	sti mee
	Laau	da a	Hie	ru u	salẽ	Doo	minuũ
	Le e	geem	pone mihi Dñe				
			viã iustificati	o o	nũ tu	a a	ru ũm
	Mi i	se e	rere	me e	i	Dee	u us

Intuonatione Festiua dell' 8. Tuono.

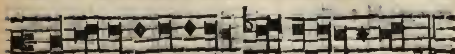
Regola di pigliar la voce. Octauus ibi vnisonus, *do, re, fa: cioè.*

PEr intuonare vn Salmo dell' 8. Tuono Festiuo, si piglia la voce istessa, che si è lasciata nella nota finale dell' Antifona, cominciando nel *do* di *gsolreut*, e dicendo *do, re, fa*, come si vede qui in figura.

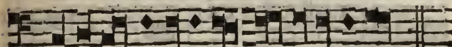
Voce	Di	xit	Do	minus Domino	me	o
finale	Con	fi	te	bor tibi Domine in toto corde	me	o
dell'	Be	a	tus	vir, qui timet	Do	minũ
Anti-	Lau	da	te	pueri	Do	minũ
fona.	In	e	xi	tu Israel de Æ	gy	pto
	Cre	di	di	propter quod locutus	sum	
	Lau	da	te	Dominum omnes	gen	tes
	Læ	ta	tus	sum in his, quæ dicta sunt	mi	hi
	Ni	si	Do	minus ædificauerit	do	mum
	In	con	uer	tendo Dñs captiuitatem Sy	on	
	Be	a	ti	omnes, qui timent	Do	minũ
	Me	men	to	Domine Da	uid	
	Do	mi	ne	probasti me, & cognouisti	me	
	Lau	da	Hie	rusalem	Do	minũ
	Cum	in	uo	carem exaudiuit me Deus iustitiæ	me	æ
	Le	gem	po	ne mihi Domine viam iustificationum tu	a	rum

In-

Intuonationi Maggiori del Benedictus.



1 Be ne di ctus Domi nus De us I sra el.



2 Be ne di ctus Domi nus De us I sra el.



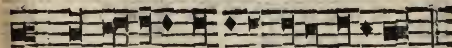
3 Be ne di ctus Do minus De us I sra el.



4 Be ne di ctus Dominus De us I sra el.



5 Be ne di ctus Do mi nus De us I sra el.



6 Be ne di ctus Do mi nus De us I sra el.

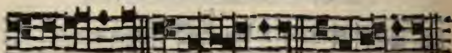


7 Be ne di ctus Domi nus De us I sra el.



8 Be ne di ctus Do mi nus De us I sra el.

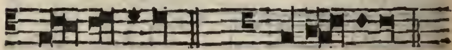
Intuonationi Maggiori del Magnificat.



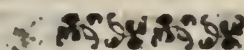
1 Ma gni fi cat. 2 Ma gni fi cat. 3 Ma gni fi cat.



4 Ma gni fi cat. 5 Ma gni fi cat. 6 Ma gni fi cat.



7 Ma gni fi cat. 8 Ma gni fi cat.



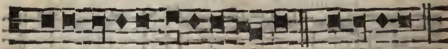
Intuonationi Feriali de' Salmi, e del Magnificat.



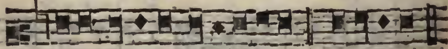
1 Di xit Dominus Do mi no me o. Magni ficat.



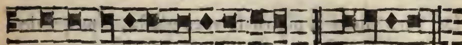
2 Di xit Dominus Domino me o. Ma gni fi cat.



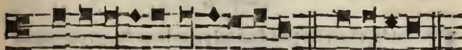
3 Di xit Dominus Domino me o. Ma gni fi cat.



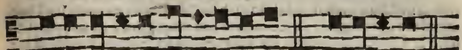
4 Di xit Dominus Domino me o. Magni fi cat.



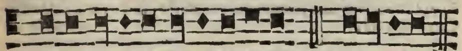
5 Di xit Dominus Domino me o. Magni ficat.



6 Di xit Dominus Domino me o. Ma gni fi cat.



7 Di xit Dominus Do mi no me o. Ma gni fi cat.



8 Di xit Dominus Domi no me o. Ma gnificat.



Intuonatione irregolare dell' In exitu *con la sua finitione.*



In e xi tu I sra el de Æ gy pto:



do mus Ia cob de po pu lo bar ba ro.

Non si è posto la Regola di pigliar la voce nell' Intuonationi Maggiori del Magnificat, e Benedictus, perche col lume delle Festiue il Cantore la potrà facilmente trouare; e per l' Intuonationi Feriali si darà la Regola in questa 4. Par. Capit. 3. Osser. 14.

Nè meno si sono posti qui dopo l' Intuonationi li *saeculorum* de. Tuoni, prima, perche si vedano sù i Libri Corali, e poi anche perche di già si sono assegnati nella 2. Par. Cap. 3. Oss. 3. 4. e 5.

Del Vero Modo di pigliar la voce giusta, e proportionata al Coro nell'intuonar l'Antifone.
Cap. II.

ESsendo, che le Regole date nel precedente Capit. per pigliar ben la voce nell'intuonare i Salmi de gli Offitij Doppij, necessariamẽte presuppongano, che si sia cantata tutta l'Antifona intiera innanzi al Salmo; e che l' Antifona cantata si sia cominciata, proseguita, e terminata con voce giusta, e proportionata al Coro; per questo è necessario assegnare altre Regole di pigliar prima giustamente la voce nell' intuonar l' Antifone istesse, dal Canto delle quali depende il Canto del Salmo: si osseruino dunque con diligenza, come cose necessarie per la rettitudine del Canto Corale.

OSSERVATIONE PRIMA.

Della Voce Corale, e sua Altezza.

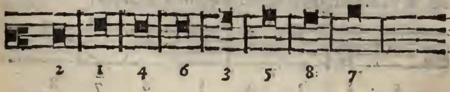
PEr aggiustar bene al Coro l' Intuonatione di qualsiuoglia Antifona, prima fa di mestieri prefiggersi, e stabilirsi nella mente vna voce particolare, alla quale, come à scopo principale, anzi come al Centro del Canto Fermo, si possino commodamente, e comunemente ordinare, & indrizzare tutti li Canti, e tutte le Voci del Coro; che perciò con ragione vien chiamata Voce Corale, la di cui Altezza conueniente deue essere quel Suono, ò Tuono, che ordinariamente si fà nell'intuonare sonoramente il primo Versetto dell' Offitio, cioè il *Deus in adiutorium meum intende*; ouero vn'altro Tuono, ò Suono più alto di questo, che nell' Organo sarà, ò in *alamire*, ò in *gsolreut*; essendo questa simile altezza di voce conuenientissima al Coro, come quella, che più spesso dell' altre si sente risuonare nelle sacre Cantilene, e ne' Salmi, che alternatamente si cantano à Coro, à Coro: onde ella deue essere nel Coro la vera, e sicura Guida de' Cantori per caminare rettamente, e giustamente in tutte le funtioni del Canto Fermo.

OSSERVATIONE SECONDA.

Del Tenore de' Tuoni, che in spetie soggiacer deue alla Voce Corale.

DEuesi in oltre notare, che ogni Tuono si troua hauere vna Corda principale, detta Tenore del Tuono, che spesso toccata con le note, da senso, e vigore à tutto il Canto, in modo tale, che l'Armonia, ò l'Aria del Tuono, che si canta, risuona, e si fà sentire più, e meglio in quella, che in altra Corda, e particolarmente il Canto de' Salmi fa in essa la sua residenza; e per questo da alcuni è anche chiamata Residenza del Tuono: questo Tenore dunque de' Tuoni è quello, che deue spetialmente esser ben' aggiustato alla Voce Corale, & à quella totalmente soggiacere.

E per ritrouare con ogni facilita, & in vn subito, qual sià il Tenore di ciaschedun Tuono, si piglia quella comunissima Regola, *re la* Primus: *re fa* 2. *mi fa* 3. *mi la* 4. *fa fa* 5. *fa la* 6 *vt sol* 7. *vt fa* 8. oue a ciaschedun Tuono si vedano assegnate due sillabe, ò note, la prima delle quali è il fine del Canto, e l'altra è il principio dell'e u o u a e, cioè del *sæculorum Amen*; indi si osserui bene, che il Tenore del Tuono stà in quella Positione, sopra di cui è segnata quella prima nota del *sæculorum*; e così vedremo chiaramente, che dicendosi per il Primo Tuono *re la*, quel *la* in *alamire* è il Tenore del Primo Tuono: così anco *re fa*, quel *fa* in *Ffaut* è il Tenore del 2. *mi fa*, quel *fa* in *csolfaut* è il Tenore del 3. *mi la*, quel *la* in *alamire* è il Tenore del 4. *fa fa*, quel secondo *fa*, ò sia per b molle vn *sol* in *csolfaut*, è il Tenore del 5. *fa la*, quel *la* in *alamire* è il Tenore del 6. *vt sol*, quel *sol* in *dlasolre* è il Tenore del 7. *vt fa*, quel *fa* in *csolfaut* è il Tenore dell'8. Tuono. Sì che in ristretto il Primo, il 4. & il 6. Tuono hanno il Tenore in *alamire*: il 2. Tuono l'hà in *Ffaut*: il 3. il 5. e l'8. l'hanno in *csolfaut*, & il 7. in *dlasolre*: eccoli tutti in figura.

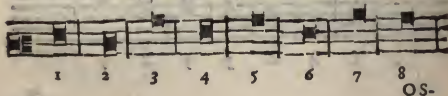


Si auuerta quì, che quest' istessi Tenori de' Tuoni non solamente si ritrouano nell' Antifone, come pare ci dimostrino le Regole sudette, mà sono ancora da osseruarsi nelle medesime Corde in qualunque altra Cantilena Ecclesiastica, per sottoporli, & aggiustarli all' altezza conueniente della Voce Corale, e questa è vna delle principali cause, che ci deue muouere a saper conoscere qualsiuoglia Canto, di che Tuono sia, cioè per ritrouare il suo Tenore da sottoporsi come Corda principale alla sudetta altezza della Voce Corale, la quale sempre risiede ne i detti Tenori.

OSSERVATIONE TERZA.

Della diuersità dell' Altezza, che hanno li Tenori de' Tuoni rispetto al luogo.

DVe altre cose hora si offeriscano da notare con particolare auuertenza: l' vna è, che l' altezza della Voce Corale deue esser sempre inuariabile, immutabile, e ferma talmente, che per quanto sia possibile, non si muti nè più alta, nè più bassa di quella, che si è presa sù'l principio, eccettuatone alcuni casi, che poi diremo: l'altra cosa è, che se noi vogliamo guardare l'altezza de' Tenori de' Tuoni secondo l' ordine, e sito della mano, la vedremo diuersa in diuersi Tuoni; poiche il Tenore del 2. Tuono con tutte l' altre sue Corde è il più basso di tutti gli altri Tuoni. Il Tenore del Primo, del 4. e del 6. è più alto trè voci, che non è quello del 2. Il Tenore del 3. del 5. e dell'8. Tuono è più alto del 2. cinque voci; e trè voci più alto del Primo, del 4. e del 6. & il Tenore del 7. Tuono paragonato al 2. è più alto sei voci; paragonato al Primo, al 4. & al 6. è più alto quattro voci; e paragonato al 3. al 5. & all' 8, più alto solamente vna voce. E se vogliamo far semplicemente la comparatione di ciaschedun' Autentico col suo Placale, vedremo, che il Tenore del Primo è più alto del 2. il Tenore del 3. è più alto del 4. il Tenore del 5. è più alto del 6. & il Tenore del 7. è più alto dell' 8. Vedasi il tutto di nuouo in questo 2. Esempio.



OS-

OSSERVATIONE QVARTA.

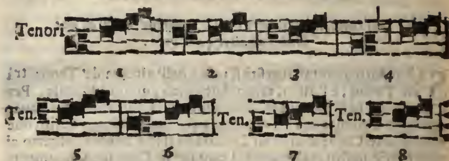
Della necessità di ridurre tutti li Tenori de' Tuoni ad vna medesima altezza di voce.

SI è veduto quanta diuersità si troua nell' altezza de' Tenori trà vn Tuono, e l' altro, tanto Autentico, quanto Placale. Per il che se noi nell' intuonare, ò principiare li Canti volessimo hauer riguardo à quest' altezza, e bassezza del luogo, e sito proprio, oue sono le otto Corde di ciascun Tuono con il suo Tenore; al certo ci riuscirebbe molto malageuole il cantare in Coro successiuamente diuersi Canti; perche nell' intuonare (per esempio) il 2. Tuono, che è nelle più basse Positioni della Mano, bisognarebbe cascare in vna straordinaria bassezza di voce, la quale come dice Cicerone, *camum generat*, generà vna certa humidità crassa, impediente la chiarezza, e sonorità della voce: e per contrario nel principiare (per esempio) il 7. Tuono, bisognarebbe ascendere ad vna straordinaria altezza di voce sforzata, la quale, come dice il medesimo Cicerone, *fauces vulnerat*, offende molto le fauci; e tanto l' vna, quāto l' altra cagionarebbe molto cattiuo effetto anco ne gli Vditori. Adunque per euuitare questi, & altri simili inconuenienti, è necessario pigliar la Guida della Voce Corale, con l'aggiustare tutti li Tenori de' Tuoni all' inuariabile altezza di quella.

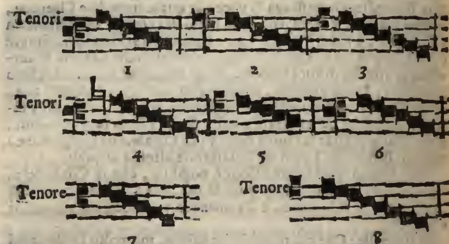
E se alcuno dimandasse: Com'è possibile, che le Corde del 2. Tuono, essendo le più basse della Mano, e le Corde del 7. essendo le più alte, si riduchino, e si cantino in vna medesima altezza di voce?

Si risponde: Che ciò non solo è possibile, mà molto facile, anzi molto necessario: eccone la cagione: stante quello si è detto di sopra, che ciascun Tuono in tutta la sua ampiezza si estende per lo spatio, e circuito solo di otto, ò noue Positioni, si guardi, come ciascun Tuono può ascendere sopra il suo Tenore solo trè, ò quattro voci, e non più, e sotto di esso Tenore può descendere, ò cinque, ò sei, ò alcune rare volte sette voci, eccettuatone l'Ottauo, che in alcuni Canti ne descende otto; come il tutto si può vedere qui breuemente in figura.

Ascesa de' Tuoni sopra li suoi Tenori.



Discesa de' Tuoni sotto li suoi Tenori.



Da questo chiaramente si deduce, che facendo il paralello de gli Autentici cò suoi Placali, e d'vn'Autentico con l' altro Autentico, e d' vn Placale con l'altro Placale, tanto può ascendere in alto sopra il suo Tenore il 2. Tuono, quanto qualsiuoglia altro; e tanto basso può descendere l'vno, quanto l'altro, ò poco più, ò poco meno: dunque nella medesima altezza di voce Corale, nella quale si è cantato vn Tuono, si può aggiustar benissimo il Tenore, e col Tenore tutte l' altre Corde di qualunque altro Tuono. E di quì appare, che li Tuoni quanto più sarebbano malageuoli, e difficol-

ficoltosi da cantarsi, con hauer riguardo al Luogo, e Sito proprio, che hanno nella Mano; altrettanto facili, e diletteuoli riescano con ridurli tutti ad vna medesima altezza di voce.

OSSERVATIONE QVINTA.

Del modo di ridurre il Tenore de' Tuoni all' vnica altezza della Voce Corale.

PRefissa, che hauremo nella mente la Voce Corale di conueniente altezza, douemo in prima vedere, di che Tuono è la Cantilena, che si hà da cantare; di poi guardare doue hà principio. Se la Cantilena cominciarà nell' istessa Corda, oue stà il Tenore di quel tal Tuono (come per esempio l' Antifona *Hoc est praeceptum meum*, la quale comincia nel *fa* di *csolfaut*, che è Tenore dell' Ottauo Tuono) si formi sonoramente quel *fa* in quell' istessa Voce Corale, che ci haueuamo prefissa nella mente, e poi si seguiti il restante del Canto con la dependenza di tal voce presa, che sarà intuonata, e cantata l'Antifona con voce giusta.

Mà se il principio della Cantilena fosse vna, due, trè, quattro, cinque, ò più Corde sotto il Tenore di quel tal Tuono, si metta con la mente la nota del Tenore nella Voce Corale già presa, e poi gradatamente si descendi (pure con la mente, ò sotto voce) à ritrouare la prima nota, & in quel suono, oue termina la discesa, s' intuoni il Canto, che sarà proportionato al Coro.

Diamo il Caso, che la Cantilena sia di primo Tuono, & habbià principio in *Dsolre*: prima fa di mestieri aggiustar con la mente, ò sotto voce la nota del suo Tenore, che è il *la*, nell' altezza della Voce Corale, e da questa nota *la* descendere giù gradatamente fino al *re*, dicendo sotto voce *la, sol, fa, mi, re*, & in quel suono, oue termina la discesa, intuonare quella prima nota *re*, e così si seguiti il restante del Canto. Se il Canto sarà di 2. Tuono, douemo pigliare il *fa* di *Ffaut*, che è Tenore suo, & aggiustarlo all' altezza della Voce Corale tanto alto quanto era il *la* del Primo Tuono, e poi descendere à ritrouar la prima nota del Canto, & in quel suono s' intuoni. Se sarà del 3. ò del 5. ò dell' 8. Tuono, si pigli il suo Tenore, che è il *fa* di *csolfaut*, e si aggiusti alla Voce Corale nel sudetto modo. Se sarà del 4. ò del 6. si facci respettiuamente come nel Primo. Se sarà del 7. si pigli medesimamente il suo Tenore, che è

il *sol* di *dlasolre*, e si aggiusti nell'altezza della Voce Corale, come gli altri Tuoni, che à questo modo tutti gli otto Tuoni saranno ridotti ad vna medesima altezza di Voce: di maniera, che tanto sarà alto il Tenore del 2. Tuono, quanto quello del 7. e dell'8. e di tutti gli altri. E così il Coro riuscirà ben'aggiustato, e gli Vditori restaranno molto edificati, nel sentire in tanti diuersi Tuoni questa artificiosa concordanza de' Tenori, ridotti ad vna sola, e proportionata altezza di voce: il che si spiegarà ancora più in particolare nel Capitolo seguente.

Prattica, e Modo d'aggiustare tutto il Canto del Vespro Doppio senz'Organo sotto vna medesima altezza di voce. Cap. III.

TRouato, che habbiamo il vero modo di ridurre tutti li Tuoni all'altezza conueniente dell'vnica Voce Corale, sarà bene (per meglio imprimerlo nella mente di qualunque mediocre Cantore) farlo vedere sensibilmente in prattica: e prima lo pratticaremo nell'Antifone del Vespro Doppio, quando si canta senz'Organo: per ciò si attenda con molta auuertenza, come cosa degna da sapersi da chiunque è soggetto al Coro.

OSSERVATIONE PRIMA.

Come si debba fare per cominciar bene il Canto del Vespro.

DOuemo in prima (chi si sia di noi, che hà da dar principio al Vespro) intuonare con voce sonora, e commodamente alta il Versetto *Deus in adiutorium meum intende*, ò altro Versetto, che sia auanti di questo, come il Versetto *Aue Maria* appresso la nostra Religione de Serui; e mentre tutto il Coro risponde con la medesima voce *Domine ad adiuuandum me festina*, ò altro Versetto fino à mezo al *Gloria Patri*, osseruaremo attentamente con buon orecchio tutti quelli, che rispondano, considerando con prudente giuditio, se l'altezza di quella voce, che si è presa, sia commoda à tutti quelli, che cantano, ò almeno alla maggior parte di loro (se sono molti) in modo, che possino (bisognando) cōmodamente descendere sotto à quella almeno sei, ò sette voci più basse, e sopra

della

della medesima Voce presa ascendere almeno quattro altre voci più alte. Che se sarà commoda nel modo sudetto, la teneremo ben fissa, e viua nella mente, e mentre, che il Coro seguita il *Sicut erat*, douemo farci mostrare la prima Antifona da cantarsi, e vedere dal suo fine di qual Tuono ella sia, & auanti che il Coro habbia finito di rispondere, guardaremo, se comincia nell' istessa Corda del Tenore, ò altroue: Se nell' istessa Corda del Tenore, come l'Antifona *Ecce Sacerdos magnus*, intuonaremo la prima nota dell' Antifona con quell' istessa voce, che si è presa nel *Deus in adiutorium*: Ma se l'Antifona comincia fuori del suo Tenore, metteremo mentalmente, ò sotto voce la nota del Tenore nella voce presa del *Deus in adiutorium*, e da quella descenderemo à ritrouare la voce della prima nota dell' Antifona, come si disse nell' Osseruat. 5. del Capit. precedente.

Mà se conosceremo, che la voce presa nel *Deus in adiutorium* riesce vn poco bassa, e scommoda al Coro, intuonaremo la prima Antifona in maniera, che il Tenore del Tuono di tal' Antifona venghi à essere più alto, ò vna voce sola, ò due, conforme si giudicherà più à proportione del Coro.

E se per contrario, si giudica, che il *Deus in adiutorium* è intuonato troppo alto, e che tal voce nō sarà per riuscire cōmoda al Coro, s'intuonarà la prima Antifona in guisa, che il Tenore del suo Tuono venghi à essere vn poco più basso, e più adattato al Coro.

Di qui si caua, che l'altezza della Voce Corale non deue essere in tutti li Cori di vn medesimo Tuono vocale; mà doue più alta, e doue più bassa, secondo le conditioni delle voci di quelli, che si trouano in Coro; al che darà lume più chiaro quel tanto, che si dirà nel seguente Cap. 4. Osser. 1.

Finita poi di cantare la prima Antifona, intuonaremo (chi si sia di noi, che habbi carico d'intuonare i Salmi) il primo Salmo *Dixit Dominus* di quel Tuono, che sarà la detta Antifona cantata, cōforme alle Regole date nel Cap. 1. di questa 4. Parte.

Cantato il *Dixit*, replicaremo tutta l'Antifona intiera, conforme alle Regole, che si daranno più oltre nel Cap. 4. Osser. 4. Et in questo modo hauremo facilmente aggiustata bene la Voce Corale, e dato buon principio al Canto del Vespro: hor la difficoltà consiste nel proseguirlo.

OSSERVATIONE SECONDA.

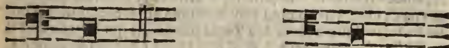
Del modo di proseguire nella medesima altezza di Voce l'incominciato Canto del Vespro Doppio senz' Organo.

REplicata la prima Antifona del Vespro, succede da intuonarsi la seconda, la quale se haurà il Tenore del suo Tuono nella medesima Corda, nella quale l' haueua l' Antifona antecedente, come il Primo, il 4. & il 6. ouero come il 3. il 5. e l'8. sarà facile da intuonarsi senz' altro artificio, che col solo ordine delle Scalette comuni, poste in figura nel Cap. delle Mutationi; Ma se l' haurà in vn' altra Corda diuersa, all' hora douemo necessariamente seruirci delle Regole date quì sopra in tutto il Cap. 2. e perche non ostante la loro chiarezza, ad alcuni paiono difficili da pratticarsi, le facilitaremo adesso, col distenderle minutamente in prattica in tutti gli otto Tuoni, ponendo per ogni Tuono tutte quelle Combinationi, che si sono vedute occorrere ne gli Antifonarij Romani; à segno tale, che non occorrerà di nuouo alcun' Antifona, seguente dopo vn' altra, che non habbia quì esemplificata la sua Combinatione.

Le Combinationi saranno fatte in questo modo: prima poneremo le quattro righe con la Chiaue competente al Tuono dell'Antifona antecedente, e vicino alla Chiaue collocaremo la sola vltima nota della detta Antifona antecedente, & à questa gli aggiungeremo dopo la sbarra vna Mostra di tal figura ✓, e dopo la Mostra restaranno troncate le quattro righe; e poi dopo vn poco di spatio bianco, di nuouo poneremo nella medesima dirittura l'istesse quattro righe, nelle quali vi sarà posta la Chiaue, e la sola prima nota dell'Antifona seguente, e nell' vna, e nell'altra Tirata delle quattro righe vi saranno segnate queste due lettere maiuscole V. C. che dicono Voce Corale; oue si auuerta, che la nota delle prime quattro righe dimostra l'vltima voce lasciata dell'Antif. antecedente, e la Mostra, posta dopo la sbarra, ci addita solo Luogo, ò Sito nel quale habbiamo da pigliare la voce di quell' altra prima nota dell' Antifona seguente: le due lettere maiuscole V. C. accennano la Corda del Tenore, il quale deue specialmente soggiacere, e sottoporsi alla Voce Corale.

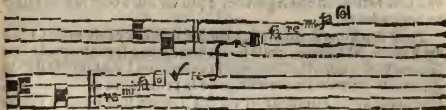
Dia-

Diamo il caſo, che l'Antifona antecedente ſia di 2. Tuono, onde finirà in *Dſolre*: e l'Antifona ſeguente ſia di 7. Tuono, che cominci in *alamire*, come quì in figura.



Si dimanda hora: Con qual voce habbiamo da intuonare queſta prima nota dell' Antifona ſeguente? con l' iſteſſa, che ſi è laſciata nell' vltima nota dell'Antifona antecedente? ò pure con altra voce più alta? ò più baſſa? e quanto più alta? ò quanto più baſſa?

Si riſponde, che ſe ſi doueſſe hauer riguardo alle Chiaui conforme all' ordine del Sito della Mano (come ſi è detto di ſopra nel Cap. 2. Oſſer. 4.) da quella voce *re*, che ſi laſcia in *Dſolre*, biſognarebbe aſcendere queſte cinque voci *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*; cioè vna Quinta più alto nel *la* di *alamire*, & iui in tal diſtanza pigliare la voce del *la* mutato in *re*, e poi aſcendere ancora più alto, quanto può andare il 7. Tuono, come quì ſi vede in figura.



E ſe l'Antifona ſeguente di 7. Tuono, in vece di cominciare nel *re*, principiaſſe sù alto nel *ſol* di *dlaſolre* ſopra la Chiaue di *cſolfaut*, biſognarebbe ſalire dalla voce finale *re* dell' Antifona antecedente otto voci più alto, per intuonare l'Antifona ſeguente; il che ſarebbe coſa troppo diſorbitante, & il negotio riuſcirebbe aſſai ſtentato, e diſpiaceuole: dunque per renderlo facile, e diletteuole, ſi facci in queſto ſeguente modo, fondato nelle Regole date quì ſopra nel Cap. 2. Oſſer. 5. e ſi noti diligentemente, perche ſerue per Regola fondamentale di tutte le Combinationi.

Cantata l'Antifona antecedente di 2. Tuono, e veduto, di che Tuono è l'Antifona ſeguente (che ſi ſuppone del 7.) ſi oſſerui, ſe detta Antifona ſeguēte habbia principio nella Corda del Tenore,

ouero

ouero sotto di essa: di sopra non lo può hauere, perche nissun Tuono comincia sopra del suo Tenore.

Se l'Antifona seguente hauesse principio nella Corda del Tenore, come l'Antifona *Si iniquitates*, & altre tali: si notino due cose. L'vna è, che l'vltima nota dell' Antifona antecedente di 2. Tuono stà sotto il suo Tenore vna Terza minore, la qual si troua trà il *fa* di F*faut* (Tenore del 2.) & il *re* di D*solre* (fine del medesimo 2. Tuono.) L'altra è, che la prima nota dell' Antifona seguente di 7. Tuono, supponendo, che sia nella Corda del Tenore, si deue aggiustare in quella voce istessa, nella quale era il Tenore dell'Antifona antecedente di 2. Tuono: dunque stante tutto questo, per intuonare giustamente l'Antifona seguente, che comincia nel Tenore, habbiamo da salire dall' vltima nota *re* dell' Antifona antecedente solo vna Terza minore, cioè dal *re* al *fa*, dicendo sotto voce *re*, *mi*, *fa*; & in questa voce *fa* (Tenore del 2.) s'intuoni la prima nota *sol* dell' Antifona seguente di 7. Tuono, e riuscira benissimo.

Se poi l'Antifona seguente comincia sotto il Tenore del Tuono, come nel soprapposto esempio trà il 2. e 7. Tuono; si noti in prima vna cosa nell'Antifona seguente, e poi vn' altra cosa nell' Antifona antecedente.

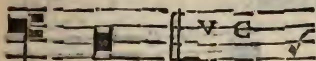
Nell' Antifona seguente in prima si fermi l'occhio nella Corda del Tenore del Tuono, nella quale si vedranno segnate queste due lettere V. C. (ò in riga, ò in spatio, che siano) e da questa si calli giù con lo sguardo sin doue stà posta la prima nota dell'Antifona, e si osserui quanta distanza vi sia dal Tenore fino à quella prima nota: Verbi gratia: secondo la Combinatione proposta qui sotto in figura nell'Antifona seguente di 7. Tuono, che comincia in *re* di a*lamire*, si vede, che dalla Positione d*lasolre* (Tenore del 7.) callando giù in a*lamire*, doue stà segnata la prima nota dell' Antifona, vi è la distanza d'vna Quarta minore: sì che per arriuar à battere giusto col Tenore del 7. Tuono nella Voce Corale, bisogna pigliar la prima voce della sudetta Antifona seguente vna Quarta minore sotto la detta Voce Corale, gia presa nell' Antifona antecedente: hor teniamo ben' à mente tutto questo; & andiamo in tanto con l'occhio à vedere la nota finale dell'Antifona antecedente segnata quì sotto in figura di 2. Tuono (che è l' altra cosa, che haueuamo da notare) indi fermiamo lo sguardo sopra la Corda del suo Tenore, che è il *fa* in F*faut*, in cui era la Voce Corale, accennata con le due

let-

lettere V. C. e da queſta deſcendiamo giù gradatamẽte vna Quarta minore, la quale arriua ſino à *Cfaut*, e quì fermiamoci con l'occhio, e mettiamoui la Moſtra ✓, e vedremo chiaramente, che per intuonare giuſtamente l' Antifona ſeguente di 7. propoſta dopo quella di 2. Tuono, biſogna dalla voce finale di detta Antifona antecedente callare più baſſo vn Tuono vocale perfetto, cioè dal *re* al *do*, & iui intuonare la prima nota *re* dell' Antifona ſeguente; dalla qual voce arriuaremo poi à battere con il *ſol* (Tenore del 7.) nella medeſima altezza di voce Corale, in cui era il *fa*, Tenore del 2. Vedaſi il tutto in figura.

Combinatione trà il 2. e 7. Tuono, poſta per eſempio di tutte l' altre.

2. Tuono.



Voce finale dell'Antifona antecedente.

Voce da pigliarſi nella prima nota della ſeguente.

7. Tuono.



Principio dell' Antifona ſeguente.

Coſi ſi vedrà pratticato reſpettiuamente in tutte l' altre ſimili occorrenze: di modo, che con queſta nuoua inuentione riuſcirà per auuentura più facile à Cantori, e più diletteuole à gli Vditori tutto il progreſſo del Canto del Veſpro Doppio ſenz' Organo.

Auuertaſi però diligentemente, che nell' Antifone ſeguenti, maſſime di diuerſo Tenore, vi ſi ricerca l' attuale rifleſſione della mente nel formar puntualmente le voci de' Semituoni, e Tuoni; Semidittoni, e Dittoni; Quarte minori, e Diapenti, e Seſte di diuerſe ſpetie da quelli dell'Antifona antecedente: altrimente non occorrerebbe metterſi à queſta impreſa.

In oltre ſi guardi nell' infraſcritte Combinationi, che ad alcuna ſi è poſto queſto ſegno ☞ per ſignificare, che in quelle ſi troua vn poco di difficultà nel pigliar quella voce, che iui ſi aſſegna; per tanto nell' Oſſer. 12. ſi dà il modo di sfuggirla, ò ſuperarla facilmente; ſi come anche nell'Oſſ. 10. ſi dà il modo di ſeruirſi di tutte le Cõbinationi infrapoſte in ogni occaſione, che poſſi mai occorrere.

OSSERVATIONE SESTA.

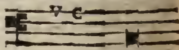
Prattiche d' intuonar l' Antifone, che ſeguono dopo quelle di Primo Tuono.

Prattica Prima.

Delle Combinationi trà il Primo, e Primo Tuono.

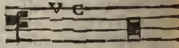
QVando dopo l' Antifona di Primo Tuono, ſegue l' altra pure di Primo Tuono, finendo l' Antifona antecedente di Primo Tuono in D*ſolre*; la ſeguente pure di Primo Tuono cominciarà, ò in C*faut*, ò D*ſolre*, ò in F*faut*, ò in g*ſolreut*.

Combinatione Prima, quando l' Antifona ſeguente di Primo Tuono comincia in C*faut*.

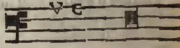
Dalla Voce finale dell'Antifona antecedente, che ſi laſcia in *re*, ſi abbaſſa vn Tuono vocale perfetto, per intuonare l' Antifona ſeguente nel *do*, come accenna la Moſtra.

Combinatione 2. quando l' Antifona ſeguente comincia in D*ſolre*.

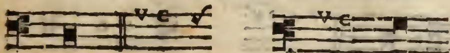
L' isteſſa voce finale dell' Antifona antecedente, laſciata in *re*, ſi piglia per intuonare la ſeguēte Antifona, che pure principia in *re*.

Combinatione 3. quando l' Antifona ſeguente comincia in F*faut*.

Dalla voce finale dell' Antif. antecedente, laſciata in *re*, ſi alza vna Terza minore, come accenna la moſtra, per intuonare la ſeguente nel *fa*. *Com-*

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



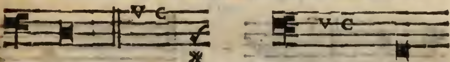
Dalla voce finale dell'Antifona antecedente si ascende vna Quarta minore, come si vede nella Mostra, per intuonare la seguente nel *sol*.

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà il Primo, e 2. Tuono.

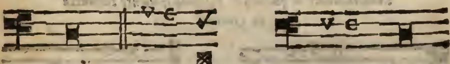
QVando dopo l'Antifona di Primo Tuono segue vn'altra di 2. Tuono, terminando l'Antifona antecedente di Primo Tuono in *Dsolre*, la seguente cominciarà, ò in *Are*, ò in *Dsolre*, ò in *Ffaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Are.



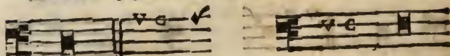
Dalla voce finale dell'Antifona antecedente lasciata in *re* di *Dsolre* si calla solo vn Semituono minore, cioè dal *re* al *do*, alterando quel *do* col Diesis, & iui si metta la voce *re* di *Are* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Dsolre.



Dalla voce finale dell'Antifona antecedente lasciata in *re* si alza vna Terza maggiore dal *re* al *fa*, alterando quel *fa* col Diesis vn Semituono più alto, & in tal voce si metta la prima nota dell'Antifona seguente, ouero senza l'alteratione del Diesis si metta la prima voce *re* dell'Antifona seguente nel *fa* della precedente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in Efaut.



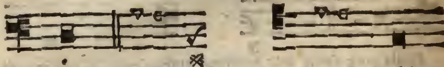
Dalla voce finale dell'Antifona antecedente lasciata in *re* si alza vna Quinta perfetta dal *re* al *la*, & iui si mette la voce della prima nota *fa* dell' Antifona seguente.

Prattica Terza.

Delle Combinationi trà il Primo, e Terzo Tuono.

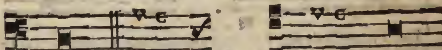
QVando dopo l' Antifona di Primo Tuono segue vn' altra di 3. Tuono, finendo l' Antifona antecedente in D*solre*, la seguente comminciarà, ò in E*lami*, ò in g*solreut*.

Combinatione prima, quando l' Antifona seguente comincià in Elami.



Dalla voce finale *re* dell' Antifona antecedente si calla solo vn Semituono minore dal *re* al *do*, alterando quel *do* col Diesis, come accenna la Mostra, & in tal voce si metta il *mi* dell' Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l' Antifona seguente comincià in gsolreut.



Dalla voce finale dell' Antifona antecedente per intuonare la seguente si ascende solo vn Tuono, cioè dal *re* al *mi*, & iui nel *mi* vi si mette la voce del *do* dell'Antifona seguente.

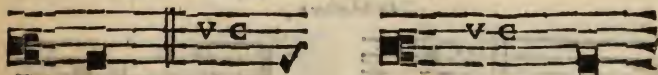
Prat-

Prattica Quarta.

Delle Combinationi trà il Primo, e 4. Tuono.

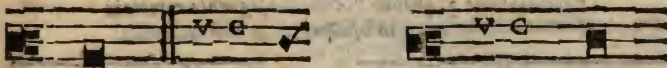
SE dopo l'Antifona di Primo Tuono ſegue l'altra Antifona di 4. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in D*ſolre*, la ſeguente comineiarà, ò in D*ſolre*, ò in F*faut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona ſeguente comincia in D*ſolre*.



Queſt'iſteſſa voce finale *re* dell'Antifona antecedente ſi piglia per intuonare la ſeguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona ſeguente comincia in F*faut*.



Da queſta voce finale *re* dell'Antifona antecedente ſi alza vna Terza minore, come accenna la Moſtra, per intuonare la ſeguente nel *fa*.

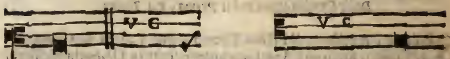
Le Combinationi trà il Primo, e 5. e trà il Primo, e 6. Tuono ſi laſciano per non eſſerui ne gli Antifonarij.

Prattica Quinta.

Delle Combinationi trà il Primo, e 7. Tuono.

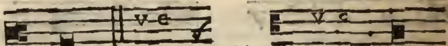
SE dopo l'Antifona di Primo Tuono ſegue l'altra di 7. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in D*ſolre*, la ſeguente cominciarà, ò in g*ſolreut*, ò in a*lamire*, ò in b*fa*♮*mi*, ò in d*laſolre*.

Combinatione prima, quando l' Antifona seguente comincià in gsolreut.



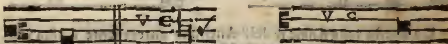
L' istessa voce *re* dell' Antifona antecedente si piglia per intuonare la seguente nel *do*.

Combinatione 2. quando l' Antifona seguente comincià in alamire.



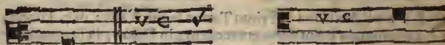
Dalla voce finale *re* dell' Antifona antecedente si piglia la seguente vn Tuono più alto, cioè dal *re* lasciato, si ascende al *mi*, & iui si mette la voce dell' altro *re* seguente.

Combinatione 3. quando l' Antifona seguente comincià in bfa♮mi.



Da questa voce finale *re* dell' Antifona antecedente si ascendi sù sotto voce fino al *fa* alterando il detto *fa* di vn Semituono maggiore, & in tal voce del *fa* così cresciuta, si metta la voce *mi* dell' Antifona seguente.

Combinatione 4, quando l' Antifona seguente comincià in dlasolre.



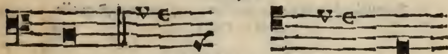
Dalla voce finale dell' Antifona antecedente si alza vna Quinta perfetta, cioè fino al *la*, & iui si mette la voce *sol* dell' Antifona seguente.

Prattica Sesta.

Delle Combinationi trà il Primo, & 8. Tuono.

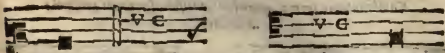
QVando dopo l'Antifona di Primo Tuono segue l'altra Antifona di 8. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in *Dsolre*, la seguente cominciarà, ò in *Dsolre*, ò in *gsolreut*, ò in *alamire*, ò in *csolfaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Dsolre.



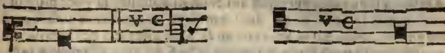
Dalla voce finale *re* dell'Antifona antecedente si descende vna Terza minore, cioè dal *re* mutato in *sol* fin giù al *mi* di ♮*mi*, & iui si metta la prima voce di quel *re* di *Dsolre* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Dalla voce finale *re* dell'Antifona antecedente si alza solo vna voce, cioè dal *re* al *mi*, & iui nella voce del *mi* si aggiusti la voce *do* dell'Antifona seguente.

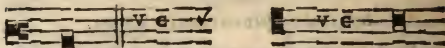
Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in alamire.



Da questa voce finale *re* dell'Antifona antecedente si ascende sù fino al *fa*, come accenna la Mostra, & iui con crescere vn poco la voce del *fa*, si metta il *re* dell'Antifona seguente.

Com-

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in csolfaut.



Dalle voce finale *re* dell'Antifona antecedente si alza vna Quinta perfetta, che è dal *re* al *la*, & iui nel *la* si metta la voce *fa* dell'Antifona seguente.

OSSERVATIONE QVARTA.

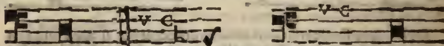
Pratticbe d'intuonar l'Antifone, che seguono dopo quelle di 2. Tuono.

Prattica Prima.

Delle Combinationi trà il 2. e Primo Tuono.

SE dopo l'Antifona di 2. Tuono segue l'altra di Primo Tuono, finendo l'Antifona antecedente in D*solre*, la seguente cominciarà, ò in D*solre*, ò in F*faut*, ò in g*solreut*;

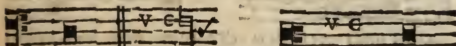
Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in D*solre*.



Chi quì non stà auuertito, s'ingannarà, se, vedendo, che l'Antifona seguente comincia nell'istesso luogo, in cui finisce l'antecedente, volesse pigliare anco l'istessa voce nell'intuonare detta Antifona seguente; per ciò si auuerta, di abbassar la voce più giù, che non è la voce finale dell'Antifona antecedente vna Terza maggiore, cioè dal *re* mutato in *la* al *mi* alterato col b molle, e conuertito in vn *fa* finto, in modo, che si dichi con la mente *la fa*, & in questa voce *fa* mettere la prima nota *re* dell'Antifona seguente, come accenna la Mostra.

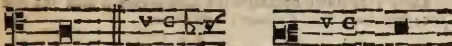
Com-

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincià in Ffaut.



La voce prima dell'Antifona seguente, che è *fa*, si deue pigliare vn Semituono minore più bassa, che non era il *re* dell' Antifona antecedente, in modo, che si facci riuscire il *la* dell' Antifona seguente nell' istessa voce, che era il *fa* dell'Antifona antecedente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincià in gsolreut.



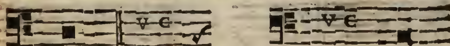
La voce finale *re* dell'Antifona antecedente, si muti con la mente in vn *mi*, e da questo *mi* mentale si alzi vn Semituono minore solo fino al *fa* finto, & in questa voce del *fa* finto si metta la prima nota *sol* dell' Antifona seguente, e così si ascenderà poi giusto alla voce Corale del *la*.

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà il 2. e 2. Tuono.

SE dopo l' Antifona di 2. Tuono ne segue vn'altra pure di 2. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in D*solre*, la seguente cominciarà, ò in C*faut*, ò in D*solre*, ò in E*lami*, ò in F*faut*.

Combinatione Prima, quando l'Antifona seguente comincia in Cfaut.



Da questa voce finale *re* dell' Antifona antecedente si calla solo vna voce dal *re* al *do*, per intuonare la seguente, che è facilissimo.

Com-

ouero sotto di essa: di sopra non lo può hauere, perche nissun Tuono comincia sopra del suo Tenore.

Se l'Antifona seguente hauesse principio nella Corda del Tenore, come l'Antifona *Si iniquitates*, & altre tali: si notino due cose. L'vna è, che l'vltima nota dell' Antifona antecedente di 2. Tuono stà sotto il suo Tenore vna Terza minore, la qual si troua trà il *fa* di F*faut* (Tenore del 2.) & il *re* di D*solre* (fine del medesimo 2. Tuono.) L'altra è, che la prima nota dell' Antifona seguente di 7. Tuono, supponendo, che sia nella Corda del Tenore, si deue aggiustare in quella voce istessa, nella quale era il Tenore dell'Antifona antecedente di 2. Tuono: dunque stante tutto questo, per intuonare giustamente l'Antifona seguente, che comincia nel Tenore, habbiamo da salire dall' vltima nota *re* dell' Antifona antecedente solo vna Terza minore, cioè dal *re* al *fa*, dicendo sotto voce *re*, *mi*, *fa*; & in questa voce *fa* (Tenore del 2.) s' intuoni la prima nota *sol* dell' Antifona seguente di 7. Tuono, e riuscirà benissimo.

Se poi l'Antifona seguente comincia sotto il Tenore del Tuono, come nel soprapostoesempio trà il 2. e 7. Tuono; si noti in prima vna cosa nell'Antifona seguente, e poi vn' altra cosa nell' Antifona antecedente.

Nell' Antifona seguente in prima si fermi l'occhio nella Corda del Tenore del Tuono, nella quale si vedranno segnate queste due lettere V. C. (ò in riga, ò in spatio, che siano) e da questa si calli giù con lo sguardo sin doue stà posta la prima nota dell'Antifona, e si osserui quanta distanza vi sia dal Tenore fino à quella prima nota: Verbi gratia: secondo la Combinatione proposta qui sotto in figura nell'Antifona seguente di 7. Tuono, che comincia in *re* di a*lamire*, si vede, che dalla Positione d*lasolre* (Tenore del 7.) callando giù in a*lamire*, doue stà segnata la prima nota dell' Antifona, vi è la distanza d'vna Quarta minore: sì che per arriuar à battere giusto col Tenore del 7. Tuono nella Voce Corale, bisogna pigliar la prima voce della sudetta Antifona seguente vna Quarta minore sotto la detta Voce Corale, gia presa nell' Antifona antecedente: hor teniamo ben' à mente tutto questo; & andiamo in tanto con l'occhio à vedere la nota finale dell'Antifona antecedente segnata quì sotto in figura di 2. Tuono (che è l' altra cosa, che haueuamo da notare) indi fermiamo lo sguardo sopra la Corda del suo Tenore, che è il *fa* in F*faut*, in cui era la Voce Corale, accennata con le due

let-

lettere V. C. e da questa descendiamo giù gradatamẽte vna Quarta minore, la quale arriua fino a *Csaut*, e quì fermiamoci con l'occhio, e mettiamoui la Mostra ✓, e vedremo chiaramente, che per intuonare giustamente l' Antifona seguente di 7. proposta dopo quella di 2. Tuono, bisogna dalla voce finale di detta Antifona antecedente callare più basso vn Tuono vocale perfetto, cioè dal *re* al *do*, & iui intuonare la prima nota *re* dell' Antifona seguente; dalla qual voce arriuaremo poi à battere con il *sol* (Tenore del 7.) nella medesima altezza di voce Corale, in cui era il *fa*, Tenore del 2. Vedasi il tutto in figura.

Combinatione trà il 2. e 7. Tuono, posta per esempio di tutte l' altre.

2. Tuono.		7. Tuono.
Voce finale dell'Antifona antecedente.	Voce da pigliarsi nella prima nota della seguente.	Principio dell' Antifona seguente.

Così si vedrà pratticato respettiuamente in tutte l' altre simili occorrenze: di modo, che con questa nuoua inuentione riuscirà per auuentura più facile à Cantori, e più dilettevole à gli Vditori tutto il progresso del Canto del Vespro Doppio senz' Organo.

Auuertasi però diligentemente, che nell' Antifone seguenti, massime di diuerso Tenore, vi si ricerca l' attuale rifflessione della mente nel formar puntualmente le voci de' Semituoni, e Tuoni; Semidittoni, e Dittoni; Quarte minori, e Diapenti, e Seste di diuerse spetie da quelli dell'Antifona antecedente: altrimente non occorrerrebbe mettersi à questa impresa.

In oltre si guardi nell' infrascritte Combinationi, che ad alcuna si è posto questo segno ☞ per significare, che in quelle si troua vn poco di difficultà nel pigliar quella voce, che iui si assegna; per tanto nell'Osser. 12. si da il modo di sfuggirla, ò superarla facilmente; si come anche nell'Oss. 10. si dà il modo di seruirsi di tutte le Cõbinationi infraposte in ogni occasione, che possi mai occorrere.

O S-

OSSERVATIONE SESTA.

Prattiche d'intuonar l'Antifone, che seguono dopo quelle di Primo Tuono.

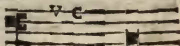
Prattica Prima.

Delle Combinationi trà il Primo, e Primo Tuono.

QVando dopo l'Antifona di Primo Tuono, segue l'altra pure di Primo Tuono, finendo l'Antifona antecedente di Primo Tuono in D*solre*; la seguente pure di Primo Tuono cominciarà, ò in C*faut*, ò D*solre*, ò in F*faut*, ò in g*solreut*.

Combinatione Prima, quando l'Antifona seguente di Primo Tuono comincia in Cfaut.

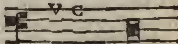




Dalla Voce finale dell'Antifona antecedente, che si lascia in *re*, si abbassa vn Tuono vocale perfetto, per intuonare l'Antifona seguente nel *do*, come accenna la Mostra.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in D*solre*.

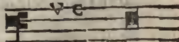




L'istessa voce finale dell'Antifona antecedente, lasciata in *re*, si piglia per intuonare la seguēte Antifona, che pure principia in *re*.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in F*faut*.

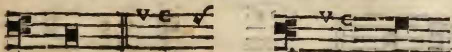




Dalla voce finale dell'Antif. antecedente, lasciata in *re*, si alza vna Terza minore, come accenna la mostra, per intuonare la seguente nel *fa*.

Com-

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



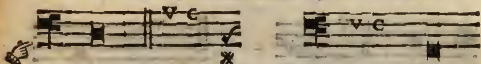
Dalla voce finale dell'Antifona antecedente si ascende vna Quarta minore, come si vede nella Mostra, per intuonare la seguente nel *sol*.

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà il Primo, e 2. Tuono.

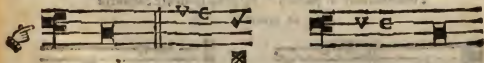
QVando dopo l'Antifona di Primo Tuono segue vn'altra di 2. Tuono, terminando l'Antifona antecedente di Primo Tuono in D*solre*, la seguente cominciarà, ò in A*re*, ò in D*solre*, ò in F*faut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Are.



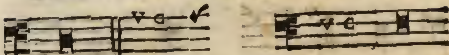
Dalla voce finale dell'Antifona antecedente lasciata in *re* di D*solre* si calla solo vn Semituono minore, cioè dal *re* al *do*, alterando quel *do* col Diesis, & iui si metta la voce *re* di *Are* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in D*solre*.



Dalla voce finale dell'Antifona antecedente lasciata in *re* si alza vna Terza maggiore dal *re* al *fa*, alterando quel *fa* col Diesis vn Semituono più alto, & in tal voce si metta la prima nota dell'Antifona seguente, ouero senza l'alteratione del Diesis si metta la prima voce *re* dell'Antifona seguente nel *fa* della precedente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



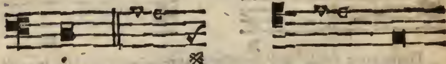
Dalla voce finale dell'Antifona antecedente lasciata in *re* si alza vna Quinta perfetta dal *re* al *la*, & iui si mette la voce della prima nota *fa* dell' Antifona seguente.

Prattica Terza.

Delle Combinationi trà il Primo, e Terzo Tuono.

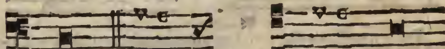
QVando dopo l' Antifona di Primo Tuono segue vn' altra di 3. Tuono, finendo l' Antifona antecedente in D*solre*, la seguente cominciarà, ò in E*lami*, ò in g*solreut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincià in Elami.



Dalla voce finale *re* dell' Antifona antecedente si calla solo vn Semituono minore dal *re* al *do*, alterando quel *do* col Diesis, come accenna la Mostra, & in tal voce si metta il *mi* dell' Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincià in gsolreut.



Dalla voce finale dell' Antifona antecedente per intuonare la seguente si ascende solo vn Tuono, cioè dal *re* al *mi*, & iui nel *mi* vi si mette la voce del *do* dell'Antifona seguente.

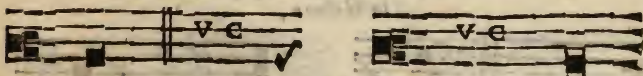
Prat-

Prattica Quarta.

Delle Combinationi trà il Primo, e 4. Tuono.

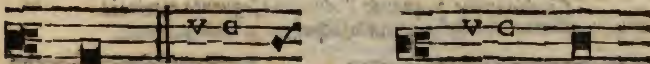
SE dopo l' Antifona di Primo Tuono segue l' altra Antifona di 4. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in D*solre*, la seguente cominciarà, ò in D*solre*, ò in F*faut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in D*solre*.



Quest' istessa voce finale *re* dell' Antifona antecedente si piglia per intuonare la seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in F*faut*.



Da questa voce finale *re* dell' Antifona antecedente si alza vna Terza minore, come accenna la Mostra, per intuonare la seguente nel *fa*.

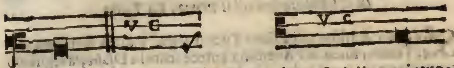
Le Combinationi trà il Primo, e 5. e trà il Primo, e 6. Tuono si lasciano per non esserui ne gli Antifonarij.

Prattica Quinta.

Delle Combinationi trà il Primo, e 7. Tuono.

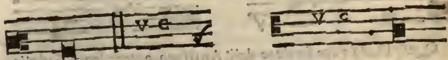
SE dopo l' Antifona di Primo Tuono segue l' altra di 7. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in D*solre*, la seguente cominciarà, ò in g*solreut*, ò in a*lamire*, ò in b*fa♮mi*, ò in d*lasolre*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincià in gsolreut.



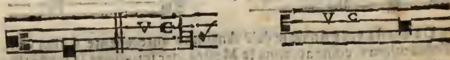
L'istessa voce *re* dell' Antifona antecedente si piglia per intuonare la seguente nel *do*.

Combinatione 2. quando l' Antifona seguente comincià in alamire.



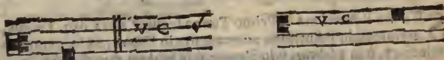
Dalla voce finale *re* dell' Antifona antecedente si piglia la seguente vn Tuono più alto, cioè dal *re* lasciato, si ascende al *mi*, & iui si mette la voce dell' altro *re* seguente.

Combinatione 3. quando l' Antifona seguente comincià in bfa♮mi.



Da questa voce finale *re* dell' Antifona antecedente si ascendi sù sotto voce fino al *fa* alterando il detto *fa* di vn Semituono maggiore, & in tal voce del *fa* così cresciuta, si metta la voce *mi* dell' Antifona seguente.

Combinatione 4. quando l' Antifona seguente comincià in dlasolre.



Dalla voce finale dell' Antifona antecedente si alza vna Quinta perfetta, cioè fino al *la*, & iui si mette la voce *sol* dell' Antifona seguente.

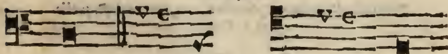
Prat-

Prattica Sesta.

Delle Combinationi trà il Primo, & 8. Tuono.

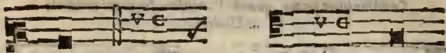
QVando dopo l'Antifona di Primo Tuono segue l'altra Antifona di 8. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in *Dsolre*, la seguente comincierà, ò in *Dsolre*, ò in *gsolreut*, ò in *alamire*, ò in *csolfaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Dsolre.



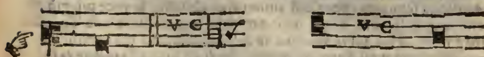
Dalla voce finale *re* dell'Antifona antecedente si descende vna Terza minore, cioè dal *re* mutato in *sol* fin giù al *mi* di ♮*mi*, & iui si metta la prima voce di quel *re* di *Dsolre* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Dalla voce finale *re* dell'Antifona antecedente si alza solo vna voce, cioè dal *re* al *mi*, & iui nella voce del *mi* si aggiusti la voce *do* dell'Antifona seguente.

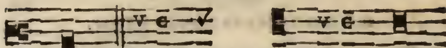
Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in alamire.



Da questa voce finale *re* dell'Antifona antecedente si ascende sù fino al *fa*, come accenna la Mostra, & iui con crescere vn poco la voce del *fa*, si metta il *re* dell'Antifona seguente.

Com-

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in csolfaut.



Dalle voce finale *re* dell'Antifona antecedente si alza vna Quinta perfetta, che è dal *re* al *la*, & iui nel *la* si metta la voce *fa* dell'Antifona seguente.

OSSERVATIONE QVARTA.

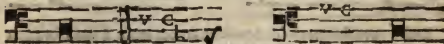
Pratticbe d'intuonar l'Antifone, che seguono dopo quelle di 2. Tuono.

Prattica Prima.

Delle Combinationi trà il 2. e Primo Tuono.

SE dopo l'Antifona di 2. Tuono segue l'altra di Primo Tuono, finendo l'Antifona antecedente in D*solre*, la seguente cominciarà, ò in D*solre*, ò in F*faut*, ò in g*solreut*.

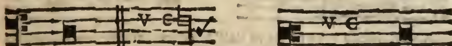
Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in D*solre*.



Chi quì non stà auuertito, s'ingannarà, se, vedendo, che l'Antifona seguente comincia nell'istesso luogo, in cui finisce l'antecedente, volesse pigliare anco l'istessa voce nell'intuonare detta Antifona seguente; per ciò si auuerta, di abbassar la voce più giù, che non è la voce finale dell'Antifona antecedente vna Terza maggiore, cioè dal *re* mutato in *la* al *mi* alterato col b molle, e conuertito in vn *fa* finto, in modo, che si dichi con la mente *la fa*, & in questa voce *fa* mettere la prima nota *re* dell'Antifona seguente, come accenna la Mostra.

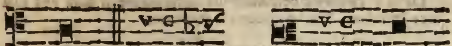
Com-

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



La voce prima dell'Antifona seguente, che è *fa*, si deue pigliare vn Semituono minore più bassa, che non era il *re* dell' Antifona antecedente, in modo, che si facci riuscire il *la* dell' Antifona seguente nell' istessa voce, che era il *fa* dell'Antifona antecedente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



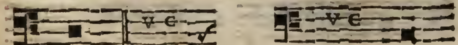
La voce finale *re* dell'Antifona antecedente, si muti con la mente in vn *mi*, e da questo *mi* mentale si alzi vn Semituono minore solo fino al *fa* finto, & in questa voce del *fa* finto si metta la prima nota *sol* dell' Antifona seguente, e così si ascenderà poi giusto alla voce Corale del *la*.

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà il 2. e 2. Tuono.

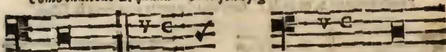
SE dopo l' Antifona di 2. Tuono ne segue vn'altra pure di 2. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in D*solre*, la seguente cominciarà, ò in C*faut*, ò in D*solre*, ò in E*lami*, ò in F*faut*.

Combinatione Prima, quando l'Antifona seguente comincia in Cfaut.



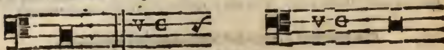
Da questa voce finale *re* dell' Antifona antecedente si calla solo vna voce dal *re* al *do*, per intuonare la seguente, che è facilissimo.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in D*solre*.



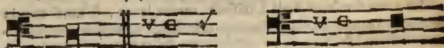
Quest' istessa voce finale *re* dell'Antifona antecedente si piglia per intuonare la seguente senza difficultà.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in Elami, *come nella 3. Antifona del 3. Notturno de Morti.*



Dalla voce finale dell'Antifona antecedente si alza vna sola voce fino al *mi*, & iui s' intuona la seguente.

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in F*faut*.



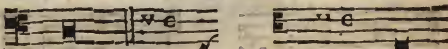
Da quest' vltima voce *re* dell' Antifona antecedente si alza là seguente vna Terza minore, cioè dal *re* al *fa*.

Prattica Terza.

Delle Combinationi trà il 2. e 3. Tuono.

QVando dopo l'Antifona di 2. Tuono segue l'altra di 3. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in D*solre*, la seguente cominciarà, ò in E*lami*, ò in g*solreut*.

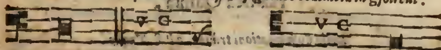
Combinatione primà, quando l'Antifona seguente comincia in Elami.



Si stia quì accorto, di non metter difficoltà, doue non c'è; mà si guardi bene, che per intuonare l'Antif. seguẽte, si deue callare vna Quarta minore da D*solre* in Are, & iui mettere il *mi* di detta Antif. seguente.

Com-

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Dalla voce finale *re* dell' Antifona antecedente per intuonar la seguente si calla solo vna voce, cioè dal *re* al *do*, & iui si piglia la voce della seguente.

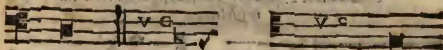
Le Combinationi trà il 2. e 4. trà il 2. e 5. trà il 2. e 6. si lasciano per non trouarsene occasione ne gli Antifonarij.

Prattica Quarta.

Delle Combinationi trà il 2. e 7. Tuono.

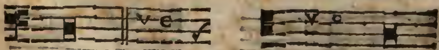
QVando dopo l'Antifona di 2. Tuono segue l'altra di 7. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in *Dsolre*, la seguente cominciarà, ò in *gsolreut*, ò in *alamire*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Da questa voce finale *re* dell' Antifona antecedente per intuonare la seguente si abbassa la voce vna Terza maggiore, cioè dal *re* mutato in vn *la* fino al *mi*, mutato col b molle in vn *fa*, come accenna la Mostra, & in tal voce si aggiusti la prima nota dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in alamire.



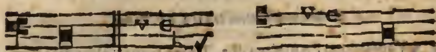
Dalla voce finale dell'Antifona antecedente lasciata in *re*, si abbassa solo vna voce, cioè dal *re* al *do*, & iui si aggiusti la prima nota dell'Antifona seguente.

Prattica Quinta.

Delle Combinationi trà il 2. e l' 8. Tuono.

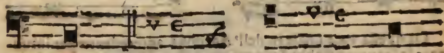
QVando dopo l' Antifona di 2. Tuono ne segue vn' altra di 8. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in *Dsolre*, la seguente comincierà, ò in *Ffaut*, ò in *gsolreut*, ò in *alamire*, ò *csolfaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



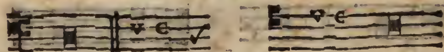
Dalla voce finale *re* dell' Antifona antecedente, mutato in vn *la* si calla vna Terza minore sino al ♮*mi*, mutando il *mi* col b mollé in vn *fa*, & in tal voce si pigli la nota dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Da questa voce finale *re* dell' Antifona antecedente si calla al *do*, & iui si mette l'altro *do* dell'Antifona seguente.

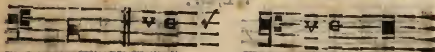
Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in alamire.



L' istessa voce finale *re* lasciata nell' Antifona antecedente si piglia per intuonare il *re* della seguente.

Com-

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in csolfaut.



Dalla voce finale *re* dell' Antifona antecedente si alza vna Terza minore fino al *fa*, & iui si mette la prima voce dell'Antifona seguente.

OSSERVATIONE QVINTA.

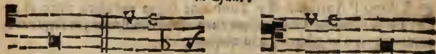
Pratiche d' intuonare l'Antifone, che seguono dopo quelle di 3. Tuono.

Prattica Prima.

Delle Combinationi trà il 3. e Primo Tuono.

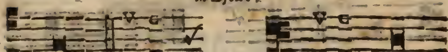
SE dopo l' Antifona di 3. Tuono segue vn' Antifona di Primo Tuono, terminando l'Antifona antecedente in *Elami*, la seguente cominciarà, ò in *Cfaut*, ò in *Dsolre*, ò in *gsolreut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Cfaut.



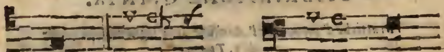
Perche dal *fa* (Tenore del 3. Tuono) callando giù fino alla nota finale *mi* vi si troua vna Sesta minore; mà dal *la* (Tenore del Primo) callando giù fino doue stà la prima nota *do* in *Cfaut* vi si troua vna Sesta maggiore, la quale scende più giù della minore vn Semituono minore; perciò per far riuscire giusto il *la* Tenore del Primo Tuono dell' Antifona seguente nell' istessa voce Corale, oue era il *fa* di *csolfaut* dell' Antifona antecedente, si deue pigliare la nota *do* dell' Antifona seguente vn Semituono minore più basso, che non era l' vltima nota *mi* dell' Antifona antecedente; come si accenna col b molle vicino alla Mostra.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Dsolre.



Dalla voce finale *mi* dell'Antifona antecedente si alza vna meza voce sino al *fa*, e qui si mette il *re* dell'Antifona seguente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Da quest'vltima voce *mi* dell'Antifona antecedente si alza vna Quinta scarsa nel b molle, e non potendosi fare questa, si alzi solo vna Quarta, & in tal distanza si pigli il *sol* dell'Antifona seguente.

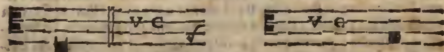
Le Combinationi tra il 3. e 2. Tuono vacano ne' Libri.

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà il 3. e 3. Tuono.

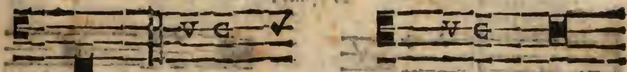
SE dopo l'Antifona di 3. Tuono ne segue vn'altra pure di 3. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in E*lami*, la seguente comminciarà, ò in g*solreut*, ò in c*solfaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Dalla voce finale *mi* dell'Antifona antecedente si alza vna Terza minore nel *sol* mutando quel *sol* in *do* per intuonare la seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Csolfaut.



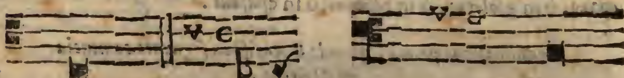
Dalla voce finale *mi* dell' Antifona antecedente si alza vna Sesta minore per intuonare la seguente nel *fa* della Voce Corale.

Prattica Terza.

Delle Combinationi trà il 3. e 4. Tuono.

SE dopo l' Antifona di 3. Tuono segue l' altra di 4. Tuono, terminando l' Antifona antecedente in E*lami*, la seguente cominciarà, ò in C*faut*, ò in D*solre*, ò in E*lami*, ò in F*faut*.

Combinatione prima, quando l' Antifona seguente comincia in Cfaut.

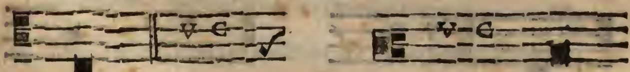


Vedasi quel tanto, che si dice nella Prattica prima trà il 3. e Primo Tuono nella prima Combinatione, che riesce l' istesso ancor qui.

Combinatione 2. quando l' Antifona seguente comincia in D*solre*.

Vedasi, che è l' istessa Combinatione 2. trà il 3. e Primo Tuono, però iui si guardi.

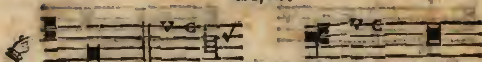
Combinatione 3. quando l' Antifona seguente comincia in Elami.



Da questa voce finale *mi* dell' Antifona antecedente si alza vna Terza minore dal *mi* al *sol*, dou' è la Mostra, & iui si aggiusti la voce *mi* dell' Antifona seguente.

Com-

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



Da questa voce finale *mi* dell' Antifona antecedente si alzi vna Quarta minore, cioè dal *mi* sino al *la*, facendo quel *la* scarso, & in tal voce si metta la prima nota dell' Antifona seguente.

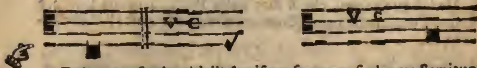
Le Combinationi trà il 3. e 5. trà il 3. e 6. Tuono vacano ne' Libri.

Prattica Quarta.

Delle Combinationi trà il 3. e 7. Tuono.

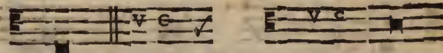
SE dopo l'Antifona di 3. Tuono segue vn' altra di 7. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in E*lami*, la seguente cominciarà, ò in g*solreut*, ò in b*fa*♮*mi*, ò in c*solfaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Dalla voce finale *mi* dell' Antifona seguente si alza vn Semituono minore dal *mi* al *fa*, & in questa voce *fa*, si aggiusti la voce *do* dell'Antifona seguente.

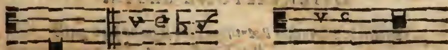
Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in bfa♮mi.



Da questa voce finale *mi* dell' Antifona antecedente si alza vna Quarta minore sino al *la* di a*lamire*, & in tal voce *la* si piglia la prima voce *mi* in b*fa*♮*mi* dell'Antifona seguente.

Com-

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in csolfaut.



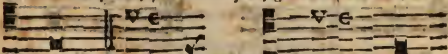
Da quest' vltima voce *mi* dell' Antifona antecedente si ascende vna Quinta scarsa in b*fa*♮*mi*, & iui nel b molle si piglia la voce *fa* dell' Antif. seguente, come si disse nella Comb. 3. trà il 3. e Primo.

Prattica Quinta.

Delle Combinationi trà il 3. e l'8. Tuono.

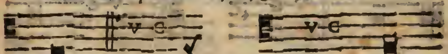
SE dopo l'Antifona di 3. Tuono segue l'altra di 8. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in E*lami*, la seguente comincerà, ò in D*solre*, ò in F*faut*, ò in g*solreut*, ò in c*solfaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in D*solre*.



Dalla voce finale *mi* dell' Antifona antecedente si calla solo vna voce dal *mi* al *re*, e questa sarà la voce della prima nota dell' Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in F*faut*.



Da questa voce *mi* dell' Antifona antecedente si alza vn Semituono minore per intuonare la seguente nel *fa*.

Combinatione 3. quando l'Antifona segnente comincia in g*solreut*.

Questa è l'istessa, che la prima trà il 3. e 3. Tuono. Vedasi iui.

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in c*solfaut*.

Questa è l' istessa, che la seconda trà il 3. e 3. Tuono.

OSSERVATIONE SESTA.

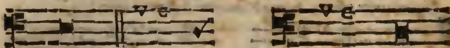
Pratiche d' intuonar l' Antifone, che seguono dopo quelle di 4. Tuono.

Prattica Prima.

Delle Combinationi trà il 4. e Primo Tuono.

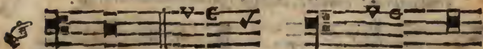
QVando dopo l' Antifona di 4. Tuono segue l' altra Antifona di Primo Tuono, finendo l' Antifona antecedente in *Elami*, la seguente cominciarà, ò in *Dsolre*, ò in *Ffaut*.

Combinatione prima, quando l' Antifona seguente comincia in D*solre*.



Dalla voce finale dell' Antifona antecedente si calla vna voce per intuonare la seguente nel *re*.

Combinatione 2. quando l' Antifona seguente comincia in F*faut*.



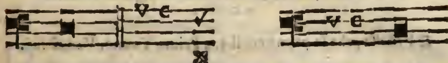
Dalla voce finale *mi* dell' Antifona antecedente si alza vna meza voce per intuonare la seguente nel *fa*.

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà il 4. e 2. Tuono.

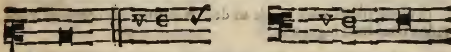
QVando dopo l' Antifona di 4. Tuono segue l' altra di 2. Tuono, terminando l' Antifona antecedente in *Elami*, la seguente cominciarà, ò in *Dsolre*, ò in *Ffaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Dsolre:



Dalla voce finale *mi* dell'Antifona antecedente si alza vn Tuono vocale perfetto dal *mi* al *fa*, alterando quel *fa* col Diesis, e nella voce di quel *fa* alterato si metta il *re* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



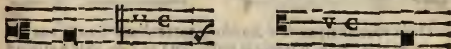
Dalla voce finale *mi* dell'Antifona antecedẽte si alza vna Quarta minore fino al *la*, & iui si aggiusti la prima nota *fa* dell'Antifona seguente.

Prattica Terza.

Delle Combinationi trà il 4. e 3. Tuono.

QVando dopo l'Antifona di 4. Tuono segue vn'altra di 3. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in *Elami*, la seguente comincîarà in *gsolreut*.

Combinatione vnica, quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



In quest'istessa voce finale *mi* si deue pigliare il *do* dell'Antifona seguente.

Prattica Quarta.

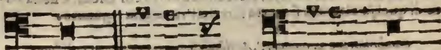
Delle Combinationi trà il 4. e 4. Tuono.

QVando dopo l'Antifona di 4. Tuono ne segue vn'altra pure di 4. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in *Elami*, la seguente cominciarà, ò in *Dsolre*, ò in *Elami*.

*Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in D*solre.

E' l'istessa, che la prima trà il 4. e Primo Tuono. Vedasi iui.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Elami.



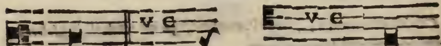
In quest'istessa voce finale *mi* dell'Antifona antecedente s'intuona il *mi* della seguente.

Prattica Quinta.

Delle Combinationi trà il 4. e 5. Tuono.

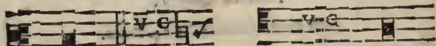
QVando dopo l'Antifona di 4. Tuono segue l'altra di 5. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in E*lami*, la seguente cominciarà, ò in F*faut*, ò in a*lamire*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



Dalla voce finale *mi* dell'Antifona antecedente si calla vna voce dal *mi* al *re*, & iui si mette la prima nota *fa*, ò *do*, dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in a*lamire*.



Vedasi quello si è detto della prima Combinatione trà il 4. e 2. Tuono, che qui anco serue.

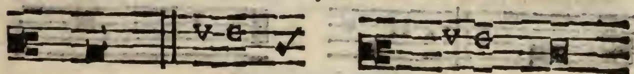
Prat-

Prattica Sesta.

Delle Combinationi trà il 4. e 6. Tuono.

QVando dopo l'Antifona di 4. Tuono segue l' altra di 6. Tuono, finendo l' Antifona antecedente in *Elami*, la seguente cómincia in *Ffaut*.

Combinatione vnica, quando l' Antifona seguente comincia in Ffaut.



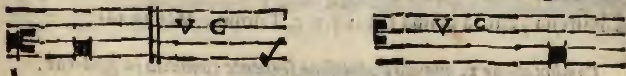
Da quest' vltima voce *mi* dell'Antifona antecedente si alza vna meza voce per intuonare la seguente nel *fa*.

Prattica Settima.

Delle Combinationi trà il 4. e 7. Tuono.

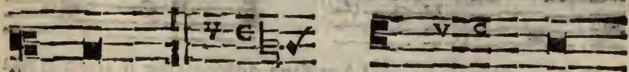
QVando dopo l'Antifona di 4. Tuono segue l' altra di 7. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in E*lami*, la seguente cominciarà, ò in g*solreut*, ò in b*fa*♮*mi*, ò in c*solfaut*, ò in d*lasolre*.

Combinatione prima, quando l' Antifona seguente comincia in gsolreut.



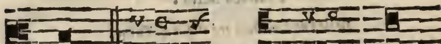
Dalla voce finale *mi* dell'Antifona antecedente si calla vna voce nel *re*, & iui si aggiusta la prima nota *do* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l' Antifona seguente comincia in bfa♮mi.



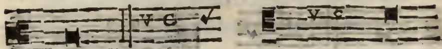
Vedi quello si è detto della prima Combinatione trà il 4. e 2. Tuono, che qui ancora è l' istesso.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in csolfaut.



Dalla voce finale *mi* dell' Antifona antecedente si alza vna Terza minore fino al *sol*, & iui, ou'è la Mostra, si aggiusti la nota *fa* dell'Antifona seguente.

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in dlasolre.



Dall' vltima voce *mi* dell' Antifona antecedente si alza vna Quarta minore fino al *la*, & iui si metta il *sol* dell'Antif. seguente.

Prattica Ottaua.

Delle Combinationi trà il 4. e 8. Tuono.

QVando dopo l' Antifona di 4. Tuono segue l'altra di 8. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in E*lami*, la seguente cominciarà, ò in F*faut*, ò in g*solreut*, ò in c*solfaut*.

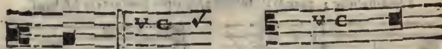
Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in F*faut*.

E' l'istessa, che la prima trà il 4. e 5. Tuono. Vedasi iui.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in g*solreut*.

E' l'istessa per appunto, che quella trà il 4. e 5. Tuono. Vedasi iui.

Combinatione 3. quando l'Antif. seguente comincia in c*solfaut*.



Dalla voce finale *mi* dell' Antifona antecedente si ascende vna Quarta minore fino al *la*, & iui si pigli la prima voce *fa* dell' Antifona seguente.

OS-

OSSERVATIONE SETTIMA.

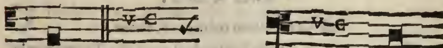
Prattiche d' intuonar l'Antifone, che seguono dopo quelle di Quinto Tuono.

Prattica Prima.

Delle Combinationi trà il 5. e 2. Tuono.

DOpo l'Antifona di 5. Tuono seguendone vn' altra di 2. Tuono cominciarà in *Dsolre*.

Combinatione vnica.



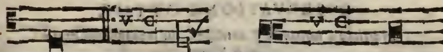
Dalla voce finale *fa* dell'Antifona antecedente si alza vna Terza maggiore fino al *la* di *alamire*, & iui si piglia la prima voce *re* dell'Antifona seguente.

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà il 5. e 4. Tuono.

DOpo l'Antifona di 5. Tuono seguendo l'altra di 4. Tuono cominciarà in *Ffaut*.

Combinatione vnica.



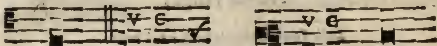
Quest' vltima voce *fa* dell' Antifona antecedente si muti con la mente in vn *mi*, e da questo *mi* si ascendi in *gsolreut* con vn' altra meza voce mentale, e si dica *fa*, e da questo *fa* mentale si ascendi ancora vn Tuono perfetto in *alamire*, & iui si dichi con la mente *sol*; & in questa voce si agiusti il *fà* dell' Antifona seguente; ouero si alzi trè voci, come insegna la Mostra, senza altra riflessione.

Prat-

Prattica Terza.

Delle Combinationi trà il 5. e 6. Tuono.

DOpo l'Antifona di 5. Tuono seguendo l' altra di 6. Tuono cominciarà in *Ffaut*, ò in *Elami*, quando comincia in *Ffaut*, è l'istessa, che quella tra il 5. e 4. In *Elami* poi è la seguente.



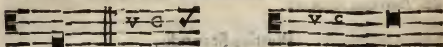
Dalla voce finale dell' Antifona antecedente si alza solo vna voce perfetta del *fa* al *sol*, & iui, ou'è la Mostra, si pigli la prima voce *mi* della seguente.

Prattica Quarta.

Delle Combinationi trà il 5. e 7. Tuono.

DOpo l'Antif. di 5. Tuono seguendo l' altra di 7. Tuono cominciara in *dlasolre*.

Combinatione vnica.



Dall' vltima voce *fa* dell' Antifona antecdente si alza vna Quinta, & iui, ou'è la Mostra, si pigli la prima voce *sol* dell'Antifona seguente.

Le Combinationi trà il 5. e Primo: trà il 5. e 3. trà il 5 e 5. trà il 5. e 8. si lasciano, non apparendo ne' Libri esserne occasione d' hauerne bisogno.

OSSERVATIONE OTTAVA.

Prattiche d' intuonare l' Antifone, che seguono dopo quelle di 6. Tuono.

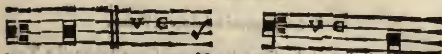
Prattica Prima.

Delle Combinationi trà il 6. e 2. Tuono.

DOpo l'Antifona di 6 Tuono, che termina in *Ffaut* seguendone vn' altra di 2. Tuono, cominciarà in *Dsolre*.

Com-

Combinatione vnica.



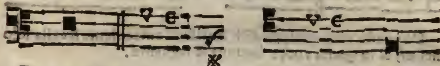
La prima voce *ere* dell' Antifona seguente si deue pigliare quasi nell' istessa voce, che si è lasciata la precedente, mà alterata col Diesis.

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà il 6. e 3. Tuono.

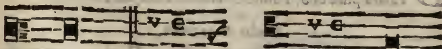
QVando dopo l' Antifona di 6. Tuono segue l' altra di 3. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in *Ffaut*; la seguente cominciarà in E*lami*, ò in g*solreut*.

Combinatione prima, quando l' Antifona seguente comincia in Elami.



Dalla voce finale *fa* dell' Antif. antecedente si calla vna Quarta minore scarsa dal *fa* al *do* alterando quel *do* col Diesis, & in tal voce si metta la nota *mi* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l' Antifona seguente comincia in gsolreut.



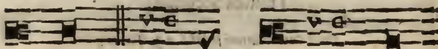
Dall' vltima voce *fa* dell' Antifona antecedente si calla vn Semituono minore nel *mi*, & in tal voce si aggiusti la nota *do* dell' Antifona seguente, ouero senza callare si pigli l' istessa voce lasciata.

Prattica Terza.

Delle Combinationi trà il 6. e 4. Tuono.

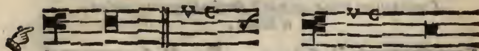
QVando dopo l' Antifona di 6. Tuono segue l' altra di 4. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in *Ffaut*, la seguente cominciarà, ò in D*solre*, ò in *Elami*.

Combinatione primà, quando l'Antifona seguente comincia in D*solre*.



Dall' vltima voce *fa* dell' Antifona antecedente si calla vna Terza minore per intuonare la seguente nel *re*.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincià in Elami.



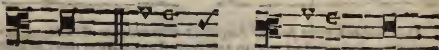
Da questa voce finale *fa* dell' Antifona antecedente si calla solo nel *mi*, & in questa voce s' intuona la seguente.

Prattica Quarta.

Delle Combinationi trà il 6. e 6. Tuono.

DOpo l' Antifona di 6. Tuono, che finisce in F*faut*, seguendo l'altra pure di 6. Tuono cominciarà in F*faut*.

Combinatione vnica.



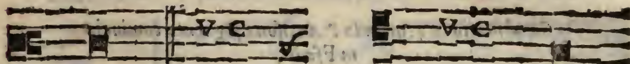
L' istessa voce lasciata nell' Antifona antecedente si piglia per intuonare la seguente.

Prattica Quinta.

Delle Combinationi trà il 6. e 8. Tuono.

DOpo l'Antifona di 6. Tuono, che finisce in F*faut*, se segue l'altra di 8. Tuono, comincia in g*solreut*.

Combinatione vnica.



Dall' vltima voce *fa* dell' Antifona antecedente si calla vn Semituono minore nel *mi*, & in questa voce *mi* si aggiusta la prima nota *do* dell'Antifona seguente.

Le Combinationi tra il 6. e Primo, trà il 6. e 5. trà il 6. e 7. vacano.

OSSERVATIONE NONA.

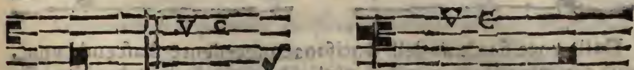
Prattiche d' intuonar l'Antifone, che seguono dopo quelle di 7. Tuono.

Prattica Prima.

Delle Combinationi trà il 7. e Primo Tuono.

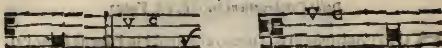
SE dopò l' Antifona di 7. Tuono segue l'altra di Primo Tuono; finendo l' Antifona antecedente in g*solreut*, la seguente comincierà, ò in C*faut*, ò in D*solre*, ò in F*faut*.

Combinatione prima, quando l' Antifona seguente comincià in C*faut*.



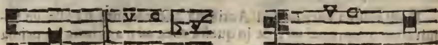
Dalla voce finale *do* dell' Antifona antecedente si abbassa vn Tuono vocale perfetto da g*solreut* in F*faut*, & iui dou'è la Mostra, si piglia la prima voce della seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Dsolre.



In quest'istessa voce finale *do* dell'Antifona antecedente si mette la prima nota *re* della seguente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



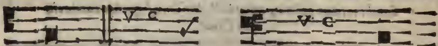
Quest' vltima voce *do* dell' Antifona antecedente si muta con la mente in vn *re*, e da questo si ascende solo vna Terza minore al *fà* di b*fa*♮*mi*, & iui si pigli la voce *fa* dell'Antifona seguente.

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà il 7. e 2. Tuono.

SE dopo l'Antifona di 7. Tuono ne segue l'altra di 2. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in g*solreut*, la seguente cominciara, ò in C*faut*, ò in D*solre*, ò in F*faut*.

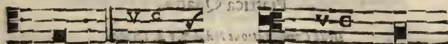
Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Cfaut.



Dalla voce finale *do* dell' Antifona antecedente si ascende vna voce perfetta nel *re*, e quì si piglia la voce *do* dell'Antifona seguente.

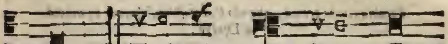
Com-

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Dsolre.



Dalla voce finale *do* dell'Antifona antecedente si ascende nel *mi*, & iui si mette il *re* della seguente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



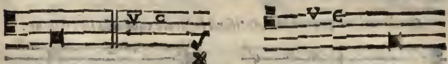
Da quest'vltima voce *do* dell'Antifona antecedente si ascende vna Quinta perfetta nel *sol*, doue è la Mostra, & in quel *sol* si aggiusta il *fa* dell'Antifona seguente.

Prattica Terza.

Delle Combinationi trà il 7. e 3. Tuono.

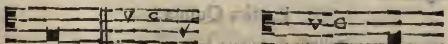
SE dopo l'Antifona di 7. Tuono segue l'altra di 3. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in *gsolreut*, la seguente cociarà, ò in *Elami*, ò in *gsolreut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Elami.



Dall'vltima voce *do* dell'Antifona antecedente si calla solo vn Semituono minore nel *fa*, alterando detto *fa* col Diesis mentale, & in tal voce si metta il *mi* della seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



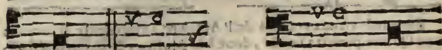
Dalla voce finale *do* dell'Antifona antecedente si alza vna voce nel *re*, & iui si pigli la prima voce *do* dell'Antifona seguente.

Prattica Quarta.

Delle Combinationi trà il 7. e 4. Tuono.

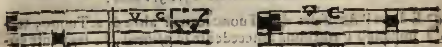
QVando dopo l'Antifona di 7. Tuono segue l'altra di 4. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in g*solreut*, la seguente cominciarà, ò in D*solre*, ò in F*faut*, ò in g*solreut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Dsolre.



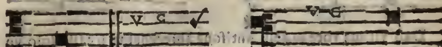
In quest'istessa voce finale *do* dell'Antifona antecedente s'intuona la prima nota *re* della seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



Vedasi quel che si dice nella Combinatione 3. trà il 7. e Primo Tuono, che è l'istessa.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Dalla voce finale *do* dell'Antifona antecedẽte si alza vna Quarta minore nel *fa*, & iui si mette la prima voce *sol* dell'Antifona seguente.

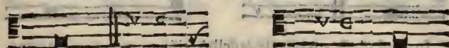
Prattica Quinta.

Delle Combinationi trà il 7. e 5. Tuono.

SE dopo l'Antifona di 7. Tuono segue l'altra di 5. Tuono, finẽdo l'antecedente in g*solreut*, la seguente cominciarà, ò in F*faut*, ò in g*solreut*.

Com-

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



Quest' istessa voce finale *do* dell' Antifona antecedente si piglia per intuonare la prima nota *fa* della seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.

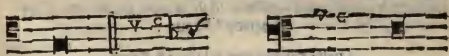
Questa Combinatione è l'istessa, che la 2. trà il 7. e 3. Tuono.

Prattica Sesta.

Delle Combinationi trà il 7. e 6. Tuono.

DOpo l'Antifona di 7. Tuono, che finisce in g*solreut*, seguendo l'altra di 6. Tuono comincia in F*faut*.

Combinatione vnica.



Vedasi quello si è detto della Combinatione 3. trà il 7. e Primo Tuono, che ancor qui è l'istesso.

Prattica Settima.

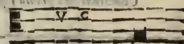
Delle Combinationi trà il 7. e 7. Tuono.

SE dopo l'Antif. di 7. Tuono ne segue vn' altra pure di 7. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in g*solreut*, la seguente cominciarà, ò in g*solreut*, ò in b*fa*♮*mi*, ò in d*lasolre*.

Com-

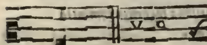
Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.

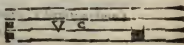




In quest'istessa voce finale *do* dell'Antifona antecedente s'intuona il *do* della seguente.

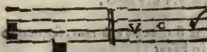
Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in bfa♮mi.

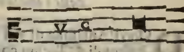




Dall'vltima voce do dell'Antifona antecedente si alza vna Terza maggiore nel *mi* per intuonare iui in detto *mi* l'Antif. seguente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in dlasolre.





Dalla voce finale *do* dell'Antifona antecedente si alza vna Quinta nel *sol* per intuonare iui la seguente.

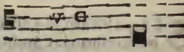
Prattica Ottaua.

Delle Combinationi trà il 7. e 8. Tuono.

SE dopo l'Antifona di 7. Tuono segue l'altra di 8. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in g*solreut*, la seguente cominciarà, ò in F*faut*, ò in g*solreut*, ò in a*lamire*, ò in c*solfaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in F*faut*.

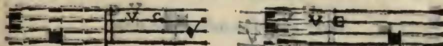




In quest'istessa voce finale *do* dell'Antifona antecedente s'intuona il *fa* dell'Antifona seguente.

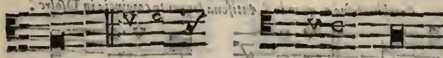
Com-

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



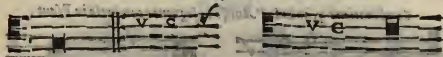
Da questo *do* dell'Antifona antecedente si alza vna voce nel *re*, e qui si mette il *do* della seguente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in alamire.



Da questo *do* dell'Antifona antecedente si alza fino al *mi*, & iui si mette il *re* dell'Antifona seguente.

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in csolfaut.



Da quest' vltima voce *do* dell' Antifona antecedente si alza vna Quinta fino al *sol*, & iui si aggiusta la prima voce *fa* dell' Antifona seguente.

OSSERVATIONE DECIMA.

Prattiche d' intuonare l'Antifone, che seguono dopo quelle di 8. Tuono.

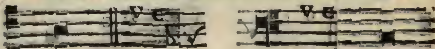
Prattica Prima.

Delle Combinationi trà l' 8. e Primo Tuono.

QVando dopo l'Antif. di 8. Tuono segue l'altra di Primo Tuono, finendo l' Antifona antecedente in *gsolreut*, la seguente cominciarà, ò in *Cfaut*, ò in *Dsolre*, ò in *Ffaut*, ò in *gsolreut*.

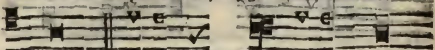
Com-

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Csfaut.



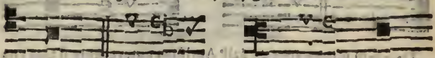
Quest'vltima voce *do* dell'Antifona antecedente si muti con la mente in vn *la*, e poi si calli giù da questo *la* vna Terza maggiore sino al *fa*, oue si vede la Mostra, & in quella voce di *fa* mentale s'intuoni la prima nota *do* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in Dsolre.



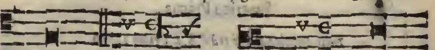
Da quest'vltima voce *do* dell'Antifona antecedente si calla vna voce perfetta dal *do* mutato in *sol* sino al *fa*, & iui dou'è la Mostra, si metta la voce *re* dell'Antifona seguente.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



Quest'vltima voce *do* dell'Antifona antecedente si finga con la mente, che sia vn *mi*, e poi pur con la mente si ascendi con voce scarsa al *re*, come se hauesse da essere vn *fa* finto iui, oue stà la Mostra, e nella voce di quel *fa* imaginario s'intuoni la prima nota *fa* dell'Antifona seguente; e chi non può, ascendi nel *re* formale.

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.



Quest'vltima voce *do* dell'Antif. antecedente si muti cô la mente in vn *re*, e poi mentalmente si ascendi vna Terza minore al *fa* di b*fa*♮*mi*, & iui nella voce di quel *fa* si aggiusti la prima nota *sol* dell'Antif. seguente.

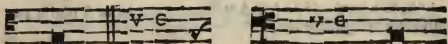
Prat-

Prattica Seconda.

Delle Combinationi trà l' 8. e 2. Tuono.

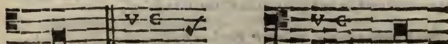
QVando dopo l'Antifona di 8. Tuono segue l'altra di 2. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in G*solreut*, la seguente cominciarà, ò in C*faut*, ò in D*solre*, ò in F*faut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincià in C*faut*.



Nell' istessa voce finale dell' Antifona antecedente s' intuona la primà nota *do* della seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincià in D*solre*.



Dalla voce finale *do* dell' Antifona antecedente si alza vna voce per intuonare la seguente nel *re*.

Combinatione 3. quàndo l'Antifonà seguente comincia in F*faut*.



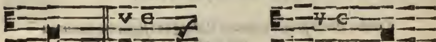
Da quest' vltima voce *do* dell' Antifona antecedente si alza vnà Quarta minore nel *fa*, & iui si piglia la prima voce *fa* dell' Antifona seguente.

Prattica Terza.

Delle Combinationi trà l' 8. e 3. Tuono.

DOpo l'Antif. di 8. Tuono ſeguendo l' altra di 3. Tuono cominciarà in *gſoreut*.

Combinatione vnica.



L'iſteſſa voce finale *do* dell'Antifona antecedente ſi piglia per intuonare la ſeguente.

Prattica Quarta.

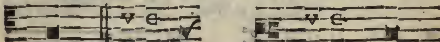
Delle Combinationi trà l'8. e 4. Tuono.

QVando dopo l' Antifona di 8. Tuono ſegue l'altra di 4. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in *gſolreut*, la ſeguente cominciarà, ò in D*ſolre*, ò in E*lami*, ò in F*faut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona ſeguente comincia in D*ſolre*.

Queſta è l' iſteſſa, che la Combinatione 2. trà l'8. e Primo Tuono. Vedaſi iui.

Combinatione 2. quando l'Antifona ſeguente comincia in E*lami*.



Nell' iſteſſa voce finale *do* dell'Antifona antecedente ſi aggiuſtà la prima nota *mi* della ſeguente.

Combinatione 3. quando l'Antifona ſeguente comincia in F*faut*.

Queſta è l' iſteſſa, che la Combinatione 3. trà l'8. e Primo Tuono. Vedaſi iui.

Prat-

Prattica Quinta.

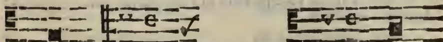
Delle Combinationi trà l' 8. e 5. Tuono.

QVando dopo l'Antifona di 8. Tuono segue l' altra di 5. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in *gsolreut*, la seguente cominciara, ò in *gsolreut*, ò in *alamire*, ò in *csolfaut*.

Combinatione prima, quando l' Antifona seguente comincià in gsolreut.

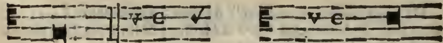
Questa è l' istessa, che la Combinatione vnica trà l' 8. e 3. Tuono. Vedasi iui.

Combinatione 2. quando l' Antifona seguente comincia in alamire.



Dalla voce finale *do* dell' Antifona antecedente si alza vna voce per intuonare la seguente nel *re*.

Combinatione 3. quando l' Antifona seguente comincia in csolfaut.



Da quest' vltima voce *do* dell' Antifona antecedente si alza vna Quarta minore per intuonare nella voce Corale la prima nota *fà* dell'Antifona seguente.

Prattica Sesta.

Delle Combinationi trà l' 8. e 6. Tuono.

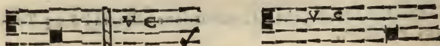
DOpo l'Antifona di 8. Tuono seguendo l'altra di 6. Tuono comminciarà in *Ffaut*, e questa Combinatione è l' istessa, che la Combinatione 3. trà l'8. e Primo Tuono. Vedasi iui.

Prattica Settima.

Delle Combinationi trà l' 8. e 7. Tuono.

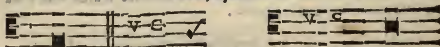
SE dopo l'Antifona di 8. Tuono segue l'altra di 7. Tuono, finendo l'Antifona antecedente in g*solreut*, la seguente cominciarà, ò in g*solreut*, ò in b*fa*♮*mi*, ò in c*solfaut*, ò in d*lasolre*.

Combinatione prima, quando l' Antifona seguente comincia in gsolreut.



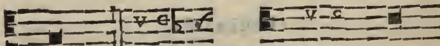
La voce finale *do* dell'Antifona antecedente si muti in vn *sol*, e da questo *sol* si calli vna voce perfetta in F*faut*; & iui si metta il *do* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l' Antifona seguente comincia in bfa♮*mi.*



Da quest' vltima voce *do* dell' Antifona antecedente si alza vn' altra voce perfetta nel *re* dou'è la Mostra, & iui si piglia la prima voce *mi* dell'Antifona seguente.

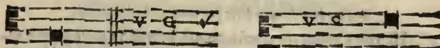
Combinatione 3. quando l' Antifona seguente comincia in csolfaut.



Quest' vltima voce *do* dell' Antifona antecedente si muti mentalmente in vn *re*, e da questo si ascendi al *fa* di b*fa*♮*mi*; e nella voce di quel *fa* mentale si aggiusti la prima nota *fa* dell' Antifona seguente.

Com-

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in dlasolre.



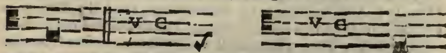
Dalla voce finale *do* dell'Antifona antecedēte si alza vna Quarta minore nel *fa*, & iui si aggiusti la prima nota *sol* dell' Antifona seguente.

Prattica Ottaua.

Delle Combinationi trà l'8. e 8. Tuono.

QVando dopo l'Antifona di 8. Tuono ne segue vn'altra pure di 8. Tuono, terminando l'Antifona antecedente in *gsolreut*, la seguente comincierà, ò in *Ffaut*, ò in *gsolreut*, ò in *alamire*, ò in *csolfaut*.

Combinatione prima, quando l'Antifona seguente comincia in Ffaut.



Da quest'vltima voce dell' Antifona antecedente si calla vna voce perfetta dal *do* mutato in vn *sol* fino al *fa*, & iui si pigli la prima voce *fa* dell'Antifona seguente.

Combinatione 2. quando l'Antifona seguente comincia in gsolreut.

Questa è l'istessa, che la Combinat. trà l'8. e 3. Tuono. Vedasi iui.

Combinatione 3. quando l'Antifona seguente comincia in alamire.

Questa è l'istessa, che la 2. trà l'8. e 5. Tuono. Vedasi iui.

Combinatione 4. quando l'Antifona seguente comincia in csolfaut.

Questa è l'istessa, che la 3. trà l'8. e 5. Tuono. Vedasi iui.

Se occorresse qualche altra Combinatione diuersa dalle sopranotate, si lascia alla prudenza del buon Cātore di aggiustarla alla voce Corale con la guida delle già esemplificate.

OS-

OSSERVATIONE VNDECIMA.

Del modo di seruirsi delle già notate Combinationi.

CHi vorrà adoprare queste nuoue Prattiche delle Combinationi trà Tuono, e Tuono, e sortirne felicemente l'intento deue anticipatamente auanti Vespro dare vna buona reuista à tutte l'Antifone, che si hanno da cantare, e vedere quali, e quante Combinationi si trouino tra vn' Antifona, e l'altra; & ad vna ad vna ritrouarle qui esemplificate in figura, e farne la proua più volte con la voce fin tanto, che ne resti impossessato di maniera, che anche d'improuiso sappia prontamente esercitarle in ogni occorrenza. Il modo di ritrouar le Combinationi sara questo.

Dopo che si è cantata la prima Antifona (per esempio) *Domine quinq; talenta*, che è di primo Tuono, succede la seconda *Euge serue bone*, che è parimente di Primo Tuono, e comincia in D*solre*: si trouino dunque nella Tauola de Cap. & Off. le Combinationi trà il Primo, e Primo Tuono, e nella 2. Combinatione si vede in che voce si hà da pigliare la prima nota *re* della detta Antifona *Euge*. Dopo la 2. Antifona segue la 3. *Fidelis seruus*, che è di 3. Tuono, e comincia in g*solreut*: si troui dunque la Prattica delle Cõbinationi tra il Primo, e 3 Tuono, & iui nella 2. Combinatione si vede, in che voce si ha da intuonare la prima nota *do* della detta Antifona *Fidelis seruus*. Dopo la 3. Antifona segue la 4. *Beatus ille seruus*, che è del 7. Tuono, e comincia in g*solreut*: si guardi dunque la Prattica delle Combinationi trà il 3. e 7. Tuono, & iui nella prima Combinatione si dimostra, in qual voce si hà da principiare l'Antifona *Beatus ille seruus*: Dopo la 4. Antifona segue la 5. *Serue bone*, che è pure di 7. Tuono, mà comincia in b*fa*♮*mi*: si veda dunque la Prattica delle Combinationi trà il 7. e 7. Tuono, & iui apparisce visibilmente nella 2. Combinatione la prima voce da pigliarsi nella detta Antifona *Serue bone*. Così si prattichi respettiuamente in tutte l'altre sorti di Combinationi, che occorreranno trà vn' Antifona, e l'altra da cantarsi, con osseruare anche quel, che si dirà nella seguente Osseruatione alla 3. Risposta; & in questo bel modo practicandosi tutte le sorti di Combinationi, che potranno occorrere, riuscirà felicemente il Canto del Vespro; sarà lodato Iddio con più diligente prontezza di spirito, e restaranno più efficacemente eccitati, & infiammati gli Vditori alla Diuotione, e contemplatione delle cose Celesti.

OS-

OSSERVATIONE DVODECIMA.

D'alcune difficultà circa l'Vso delle sudette Combinationi.

DIrà forsi qualch'vno, che queste regole esemplificate nelle nostre Combinationi, per intuonar bene l'Antifone seguenti, si rendano assai difficultose.

Prima, perche pare faccino incorrere ben spesso nelle durezze, e distuonationi di voce, impedienti la sonorità, che deue correre trà vn'Antifona, e l'altra, massime, quando si hà da abbassare, ò da alzare la prima nota dell'Antifona seguente solo vn Semituono; il che occorre in quelle Combinationi, che sono dimostrate nelle margini con questo segno ☞

In oltre, quando si hanno da cantare quell'Antifone d'8. Tuono, che arriuano giù basso fino à C*faut*, come trà l'altre è la 4. Antifona di S. Michele Arcangelo, bisognarebbe descendere sotto la voce Corale vn'Ottaua intiera non senza stentamento di voce; & in caso, che la voce Corale non fosse molto alta, pochi, ò nissuno potrebbe descendere, à formare quelle voci tanto basse: sì che nō pare siano sussistenti le sudette Regole di pigliar la voce.

Alla prima Obiettione si risponde in trè maniere. Prima, si risponde. Che questa impresa d'aggiustar li Tenori de' Tuoni ad vna sola altezza di voce non è cosa da tutti, mà solo di chi è sicuro Possessore, & assoluto Patrone della sua voce, e che sà ben farla fare (per vn modo di dire) à suo modo: onde hauendosi da callare, ò alzare solo vn Semituono, ò formare Salti di diuerse spetie nell'intuonar l'Antifona seguente, lo potrà fare senza difficultà, e senza lasciare la buona sonorita, e stando ben'accorto li riuscirà l'intento felicemente: ma quelli, che non hanno tal possesso di voce, non così facilmente riusciranno in tale impresa.

2. Si risponde. Che quando nell'intuonare l'Antifona seguente si hà da alzare, ò callare la voce solo vn Semituono, è da osseruarsi per maggior cautella questa seguente regola. Finita di cantare l'Antifona antecedente, si lasci tutto il Coro in silentio per lo spatio d'vn buon ripigliamēto di fiato, e poi si formi allegramente la voce ben piena, e sonora della prima nota dell'Antifona seguēte vn Semituono più bassa, ò più alta, conforme richiede il bisogno, e dependentemente da questa prima voce facilmente il Coro segui-

rà il restante dell'Antifona senza sentir durezza, nè distuonatione trà vn' Antifona, e l'altra, perche quel silentio di voce, nel pausare trà il fine dell'Antifona antecedente,& il principio della seguente, fà, che non si leui la sonorità,e non si senta distuonanza da vn Tuono all'altro. Che se il P.Auella trattando del Tritono nel Cap.37. e nel Cap.65. dice, che interponendosi la sbarra trà il *fa* di F*faut*, & il *mi* di b*fa*♮*mi*, si leua, e si rompe la durezza del Tritono: tanto maggiormẽte nel caso nostro interponendosi il silentio trà vn' Antifona, e l' altra, si verrà à leuare ogni durezza,e distuonatione, e restarà la buona sonorità, mediante la diligente auuertenza del Cantore, come si può vedere in prattica.

3. Si risponde. Che se la Voce Corale non cresce, nè calla, mà vien tenuta ferma, e giusta nell' vnica sua altezza conueniente, e dubitandosi (non ostante il silentio fatto) di cagionar durezza, ò distuonatione, nell' intuonar l' Antifona seguente, si potrà per maggior facilità lasciar di alzare, ò callare quel solo Semituono, accennato nelle Combinationi di questo segno ☞, e s' intuoni la prima nota dell'Antifona seguente nell'istessa voce lasciata nell' antecedente, ouero in cambio di alzare solo vna Terza minore, come si è dimostrato douersi fare nelle dette Combinationi, si alzi vna maggiore, conforme sarà più espediente, perche se bene la Voce Corale viene à riuscire vn tantino più alta, ò vn tantino più bassa di quella,che era; non è però cosa tanto disdiceuole, che non si possi fare; è ben vero, che quando si sà, e si può tener saldo il Coro sempre in vna medesima altezza di voce, è cosa molto comendata, che cagiona edificatione, e diuotione ne gli Vditori. Che se poi la Voce Corale sarà callata più bassa, ouero cresciuta più alta di quello, che era, come ben spesso auuiene nel salmeggiare con poca auuertenza; all' hora nò, che non si deue stare ad osseruare le Prattiche delle nostre Combinationi; e tanto meno di quelle segnate con questo segno ☞; mà si deue procurare, di rimettere il Tenore dell'Antifona seguente in quell' altezza di voce, che sarà giudicata più conueniente al Coro.

All' altra Obiettione si risponde. Che non ostante si sia detto, che il Tenore dell' 8. Tuono è il *fa* di C*solfaut*: tuttauia se la Voce Corale (alla quale deue star soggetto il Tenore) non sarà molto alta, nel caso, che si habbi da cominciare l'Antifona vn' Ottaua, ò vna Settima sotto, cioè, ò in C*faut*, ò in D*solre*, si deue trasportare il Tenore dell' 8. Tuono vna Quarta sotto, cioè in vece del *fa*

di

di *csolfaut* pigliare per Tenore il *sol* di *gsolreut*, & aggiustarlo sù alto nell' altezza della Voce Corale, & à proportione di quel *sol* intuonare, e cantare l'Antifona, quale finita, douendosi intuonare il Salmo di 8. Tuono, si pigliarà la sùa prima voce dell' intuonatione vna Quarta sotto l' vltima voce dell' Antifona cantata, e così ritornarà l' intuonatione nella Voce Corale. E nel replicar l'Antifona si pigli la voce della prima nota in guisa, che la Voce Corale sia nel *sol* di *gsolreut* come Tenore suo, al quale si dourà cōfrontare anco il Tenore dell' Antifona seguente; e così con questa trasportatione del Tenore da *csolfaut* à *gsolreut* si fuggiranno le difficultà di sopra proposte nel secondo luogo.

Mà se la Voce Corale sarà tanto alta, che le voci del Coro possino arriuare gradatamente fino all' ottaua sotto *csolfaut*, sarà bene di non partirsi dalle regole comuni, mà seruirsi delle nostre esemplificate Combinationi.

OSSERVATIONE TERZADECIMA.

Del Modo di pigliar ben la voce nel cantar il Capitolo, & il restante del Vespro Doppio senz' Organo, e nel cantare l'altre hore Canoniche.

IL Canto del Capitolo del Vespro si deue pigliare nell' istessa altezza della Voce Corale; ouero per segno di grauità vn tuono più basso.

L' Hinno s' intuoni in modo, che il Tenore del suo Tuono vadi à riscontrarsi giusto nella Voce Corale: oue si auuerta, che nel Canto de gl' Hinni in alcuni Tuoni il Tenore si deue permutare in altra Corda, ò più alta, ò più bassa della sua ordinaria, cioè.

Ne gl' Hinni di Primo, di 4. di 6. Tuono in vece del *la* di *alamire* si pigliarà per Tenore il *sol* di *gsolreut*.

Ne gl' Hinni di 2. e di 5. Tuono stà bene il Tenore nella Corda loro naturale, eccetto nell' Hinno *O gloriosa Virginum*, che è di 2. Tuono trasportato vna Quarta sopra, nel quale si pigliarà per Tenore la prima nota del detto Hinno con aggiustarla nell' altezza della Voce Corale.

Ne gl' Hinni di 3. Tuono in luogo del *fa* di *csolfaut* si potrà pigliare il *la* di *alamire*.

Ne gl' Hinni di 7. Tuono per farli riuscir più allegri, in vece del *sol* di *dlasolre*, si potrà pigliare il *fa* di *csolfaut*.

Ne gl'Hinni di 8. Tuono, quando descendano giù fino à *Cfaut*, ò à *Dsolre*, in vece del *fa* di *csolfaut* si pigli per Tenore il *sol* di *gsolreut*, come si è detto anco dell' Antifone, e veniranno ad esser cantati con più magnificenza. Ma quando non hanno tal discesa, si piglia il Tenore suo ordinario, cioè il *fa* di *csolfaut*. Et à questo modo aggiustando quella nota, che si piglia per Tenore nell' altezza della Voce Corale, si apre più facilmente la strada da intuonar poi con buona sonorita nella Voce Corale il Versetto da cantarsi dopo l'Hinno con la finitione lunga. E per questa medesima causa quell' istessa permutatione de Tenori, che si fa ne gl' Hinni, si deue fare ancora nell' intuonare le Cōmemorationi, per poter poi intuonare il Versetto con la finitione breue nell' altezza della Voce Corale, e darli con sonorita la cadenza d'vna Terza minore, onde nelle Cōmemorationi di Primo, di 4. e di 6. Tuono, che hanno il Tenore nel *la*, non potendosi dal *la* fare con sonorita la cadenza della Terza minore, è necessario trasportar il Tenore nel *sol* di *gsolreut*, & iui mettere la Voce Corale.

L' Antifona poi del *Magnificat* s' intuonarà nel modo, che si è detto quì sopra nell' Osser. 5. del Cap. 2. ouero (per intuonarla più allegra) si facci riuscire la Voce Corale vn Tuono più alto, che non era, & in quell' altezza s' intuoni anco il *Magnificat*.

L' Oratione ancora si deue cantare nell' istessa altezza della Voce Corale: ouero vn Tuono più bassa per grauita di chi la canta; eccetto quando si hà da fare qualche Commemoratione, perche all' hora, dourebbe il Canto dell' Oratione corrispondere nell' istessa Voce, nella quale si è intuonato il Versetto della detta Commemoratione. Mà in tutto questo non sono compresi li Prelati, li quali cantaranno l' Oratione in quella voce che li piace.

Il *Benedicamus* Solenne si pigliarà vna Quarta sopra la Voce Corale, ò vna Quarta sopra la Voce dell' Oratione, ò come torna meglio.

Il *Benedicamus* Doppio si piglia nell' istessa altezza di voce, nella quale si è cantata l' Oratione, ò poco più, ò poco meno alto, come sara più commodo. Et il *Fidelium Animæ*, si dirà vna Quinta sotto la voce Corale.

Circa il cominciare, e proseguire con giusta voce il Canto del l'altre Hore Canoniche dell' Offitio Doppio, come li trè Notturni del Matutino, le Laudi, e le quattro Hore diurne, si deue ricorrere respettiuamente à quel tanto, che si è detto quì sopra nel pre-

sente

ſente Cap.3. e nel Cap.2. Auuertendo ſempre nell' intuonare l'Inuitatorio, il Salmo *Venite exultemus*, l' Hinno, l'Antifone, li Verſetti, l'Aſſolutioni, e li Capitoli, di aggiuſtarli bene nell' altezza della Voce Corale.

Il Canto delle Lettioni ſtà à beneplacito del Cantore di pigliarlo, ò alto, ò baſſo.

Circa li Reſponſorij ſi oſſerui quel, che ſi dirà nella prima Oſſeruatione del ſeguente Cap.4.

Nell' intuonar il *Te Deum* ſenz'Organo ſi pigli per Tenore quella nota, che ſtà ſopra la ſillaba *um* della parola *Deum*, e ſi facci confrontare nella Voce Corale.

Li Reſponſorij breui delle 4. Hore diurne ſi potranno cantare per maggior commodità vn Tuono più baſſo della Voce Corale, eccettuatone quelli dell' Aduento, e quello di Compieta fuori del tempo Paſquale, che ſi deuono aggiuſtare puntualmente nell' altezza della Voce Corale, ò della voce in cui ſi è cantato dall' Hebdomadario il Capitolo. E tanto baſti circa l' Offitio Doppio ſenz' Organo.

OSSERVATIONE QVARTADECIMA.

Del cantare il Veſpro Semidoppio ſenz' Organo, oue ſi tocca anco il Feriale.

NEl Veſpro Semidoppio ſenz' Organo non ci è altra coſa differente dal Doppio circa il pigliar la voce, ſe non quelle Regole dell' Intuonationi de Salmi, che dicono *Primus ad tertiam: Secundus ad ſecundam infra* con l'altre ſpiegate in queſta 4. Par. nel Cap.1. le quali non ſono à propoſito per l'Offitio Semidoppio, perche non ſi canta in eſſo tutta l'Antifona intiera auanti il Salmo.

Mà in quãto al principiar l'Offitio, intuonare la prima Antifona, e pigliar la voce giuſta nell' intuonar l'altre Antifone ſeguenti dopo replicata l'Antifona antecedente, ſerue beniſſimo quel tanto, che ſi è detto per l'Offitio Doppio.

Solo quì fà di meſtieri accennare vn' altro Modo di pigliar la voce giuſta nell' intuonar i Salmi; nel che non ſi può dare altra Regola più ſicura quanto quella di hauer riguardo alla proportione dell'altezza conueniente della Voce Corale, ſecondo la quale è ſtata intuonata l'Antifona, e valerſi reſpettiuamente dell' Oſ-

ser. 5. del Cap. 2. di questa 4. Par. cioè. Veduto in prima di che Tuono si ha da intuonare il Salmo dopo intuonata l'Antifona, la nota del Tenore di quel Tuono si metta (ò con la mente, ò sotto voce) nella Voce Corale, e da questa si descenda giù gradatamente (se fà bisogno descendere) à nota per nota fin doue comincia quell' Intuonatione, che si hà da fare, e conforme alla distanza, che si troua tra il Tenore, e la prima nota dell' Intuonatione, si cominciarà il Salmo, e per far questo, è necessario hauere in pronto nella memoria le prime note di tutte le otto Intuonationi Festiue de' Salmi, e conoscere con vna sola occhiata quanto sotto alla Voce Corale si habbi da pigliar la prima Voce dell' Intuonatione. Si noti dunque, che per intuonare i Salmi nelli Semidoppij del Primo, e del 6. Tuono, si comincia vna Terza maggiore sotto il Tenore: per intuonare i Salmi del 2. del 3. e dell'8. Tuono, si piglia la voce vna Quarta minore sotto il suo Tenore: per intuonare i Salmi del 4. Tuono, si comincia nell' istesso Tenore posto nella Voce Corale; per il 5. Tuono si piglia la Quinta sotto il Tenore, e per il 7. Tuono si piglia la seconda Voce sotto il suo Tenore.

L' Intuonationi Feriali poi si cominciano tutte nell'istessa altezza della Voce Corale.

E con tutte queste auuertenze il diligente Cantore condurrà facilmente, e felicemente à fine il Canto di tutto il Vespro, e dell'altr' Hore Canoniche dell' Offitio Semidoppio, e Feriale ad honore, e gloria del Signore Iddio.

Del pigliare la Voce giusta, e proportionata al Coro nelle Cantilene delle Messe, e nel replicare gl'Introiti, e l'Antifone. Cap. IV.

NOn solo è necessaria la prattica dell'aggiustar la voce à proportione del Coro nel principiare i Canti degli Offitij; mà parimente nell' intuonare le Cantilene delle Messe, e nella replicatione di qualunque Canto, perche hauendo tutti li sacri Canti per loro fine principale, d'allettar il Christiano à leuar la mente in Dio, se non saranno ben principiati; difficil cosa sarà, che habbino poi tal' efficacia: onde anco per questi conuiene darne alcune particolari Osseruationi.

OS-

OSSERVATIONE PRIMA.

Del principiar bene li Canti di molta ascesa, e discesa.

TRà le sacre Cantilene delle Messe, ve ne sono alcune, che oltre l'esser prolisse ascendano molto alto, e descedano assai al basso, come sono le Sequenze, li Credo, & altre tali. Sì che per intuonarle giustamente, e per proseguirle felicemente, fa di bisogno preconoscere in prima due cose a chiunque ha l'incumbenza di cominciarle.

Prima hauer buona cognitione, e prattica di che sorte di voci habbi ciascuno di quelli, che stanno in Coro a cantare: imperciòche alcuno forsi haurà la voce, che va assai al basso, e non potrà giungere molto alto. Altri haurà la voce, che arriua, e alto, e basso competentemente; e vi potrà essere ancora chi habbi la voce, che tende assai all'alto, e poco basso può descendere.

2. Guardare minutamente tutto il Corpo del Canto, e notare doue finisce, e quanto si distenda da estremo, à estremo, cioè quanto alto ascenda sopra la Corda finale, e quanto descenda sotto di essa: indi tutto ciò preuisto.

Si osserui poi, quali, e quante di quelle trè sorti di voci si trouino in Coro, confrontando (ò con la mente sola, ò anco sotto voce) l'altezza, e bassezza della Cantilena da cantarsi con quelle tali sorti di voci, che vi sono, e secondo esse si aggiusti l'Intuonatione della Cantilena.

Se tutti, ò la maggior parte, ò almeno li più versati hanno la voce, che pende assai al basso: bassa ancora intuonar si deue la Cantilena.

Se per contrario hanno la voce, che tende molto all'alto: alta parimente si pigli la prima voce del Canto, benche quello, che hà la cura di cominciare il Canto, non potesse ascendere, ò descendere à cantare le note estreme.

Se poi nel Coro vi sono voci ordinarie: l'Intuonatione del Canto non deue essere nè troppo bassa, nè troppo alta, mà giusta, secondo il prudente giuditio del Cantore. Mà in caso, che nel Coro vi fosse vn Solo sicuro possessore del Canto Fermo, e gli altri non sapessero cantare se non per vn poco di prattica, e solo con andar dietro alle voci de gli altri: all'hora il douer vuole, che quel Solo

aggiu-

aggiusti l'Intuonatione della Cantilena à proportione della sua propria voce senzà hauer riguardo, se gli altri vi potranno arriuare, ò nò; perche in tal caso è necessario, che quel Solo possi giungere commodamente à cantar tutte le note da vn'estremo all'altro, accioche gli altri lo seguitino quanto possono: altrimenti succederebbono de gli errori non pochi, quali per breuità si taciano.

A questa regola si riducano anco li Responsorij de Notturni, li quali, come dice l'Auella Cap. 74. si deuono cantare *grauiter, & dissolutè*, per risuegliare i sonacchiosi, & esortarli à lodare Iddio, a differenza dell'Antifone, che *suauiter sonant*, cioè, che hanno il Canto soaue, per la cui dolcezza s'allettano gl'Incipienti à caminare per la via della penitenza.

OSSERVATIONE SECONDA.

Dell'intuonare altri Canti ordinarij delle Messe.

NOn è dubbio, che in ciascheduna Modulatione sì de' Canti sopra modo alti, come de' Canti mediocri, deuesi hauer riguardo all'ascesa, e discesa loro, ò poca, ò molta, che ella sia, accioche il Coro sia accomodato, e perciò per maggior chiarezza hora vedremo tutto ciò ne' Canti particolari.

L'Intuonatione de gl'Introiti deue esser fatta (come dice l'Illuminato l.3.c.29.) mezanamente alta, e (come soggiunge l'Auella Cap.74.) *quasi voce præcona*, per eccitare, & inuitare li veri Christiani alle Orationi, & al Culto Diuino, con riguardo però sempre alla Voce Corale, nella quale deuesi cantare il suo Salmo seguente.

Li *Kyrie*, e li *Gloria in excelsis* s'intuonino parimente con voce accomodata al Coro, & in modo, che sia incitatiua alla diuotione.

Li Graduali, e li Tratti deuono essere intuonati (come dice l'Illuminato l.3. cap. 29.) con la voce piana, & humile, perche significano i gradi delle virtù; e l'Auella soggionge, che deuono intuonarsi, e cantarsi *planè, & protensè*, perche con la loro modulatione molto alta, e molto bassa si addita la via della salute alli Proficienti; nel primo verso s'insinua l'humiltà; e nel 2. la felicità del Cielo à chi l'esercita.

L'In-

L'Intuonatione dell'Alleluia dice l'Illuminato, che deue eſſer ſoauemente, e con modeſta, e poſata giubilatione modulata, e non cõn fretta, nè abbreuiata, come vogliono i Moderni, perche il ſuo Canto (come ſoggiunge l'Auella, oue ſopra) per la proliſſità delle note, e per le reduplicationi, e ritornelli delle Neume ci ſi raſſembra la Gloria infinita, che haurà, chi con perſeueranza ſeruirà à Dio di tutto cuore.

Gli Offertorij, e le Poſtcomunioni (sì come anco li *Sanctus*, e gli *Agnus*) deuonſi intuonare (come dice l'Illuminato, oue ſopra) con la voce alquanto alta, e ben modulata, perche (come ſoggionge l'Auellà iui) con i loro Canti ſono incitati li Fedeli à gli eſercitij di pie conſiderationi, di pianti, di offerte continue di Mondo, cuore, e raſſegnamento alla volontà di Dio durante queſta fragil vita, dopo la quale ſperiamo godere l'eterna trà li Cori Angelici.

OSSERVATIONE TERZA.

Della corriſpoondenza trà il Canto del Celebrante, e quello del Coro.

QVantunque il Celebrante non debba eſſere in verun modo aſtretto a cantare nella tale, ò tale altezza di voce: tuttavolta per lodeuole conuenienza, e per maggior ſodisfattione de gli Aſtanti, in alcune coſe deue condeſcendere à pigliar la voce proportionata al Coro, ogni volta però che egli habbia ſufficiente cognitione del Canto Fermo.

E dall'altra parte, benche ſia in arbitrio del Coro, cantare le ſue Cantilene con quell'altezza di voce, che li torna meglio; nondimeno in alcune occaſioni è obligato corriſpondere col Canto ſuo al Canto del Celebrante.

Il Canto del Celebrante deue pigliarſi in quell'altezza, che ſi è aſſegnata per la Voce Corale, a proportione della quale il Celebrante intuonarà il *Gloria in excelſis*; il *Dominus vobiſcum*, l'Oratione, l'Euangelio, il Credo, la Prefatione, & il reſtante della Meſſa.

Il Coro poi corriſponderà quanto puole à tutte queſte coſe reſpettiuamente con la medeſima voce; che in tal maniera reſtarà più ſodisfatta l'Audienza: ma ſe il Celebrante non è punto prattico nel Canto Fermo, ouero, che ha la voce ſtraordinariamente alta, ò baſſa: all'hora il Coro è obligato a riſpondere nella medeſi-

desima voce solamente al *Dominus vobiscum*, alla chiusa dell'Oratione, al *Per omnia*, al *Sursum corda*, al *Gratias agamus*, all' *Et ne nos*, al *Pax Domini*, & all' *Ite Missa est*, ò *Benedicamus*, ò *Requiescant*, *&c.* nel restante deue il Coro cantare le sue cose con voce giusta senza riguardo alcuno alla voce del Celebrante: & acciò che il Coro sia pronto à rispondere al Celebrante, deuono tutti quelli del Coro osseruar sempre il silentio, perche molte volte accade, che il Coro tralascia di rispondere al Celebrante per causa de' cicalamenti, che si fanno, ouero, che si risponde vna cosa per vn'altra non senza grand' amiratione del Popolo.

OSSERVATIONE QVARTA.

Della Replicatione de gl' Introiti, che serue anche per l' Antifone.

CIrca il pigliar la voce nel replicare i Canti, si deue prima presupporre, che l' Introito si replica dopo cantato il suo Versetto col suo *Gloria Patri*; mà l' Antifona si replica, finito, che si è di cantare tutto il Salmo intiero, il qual termina col *sæculorum Amen*; e ciò presupposto si deue fare con l' occhio corporale, e mentale la Combinatione trà l' vltima nota del Versetto (se è Introito) ò del *sæculorum* (se è Antifona) con la prima nota del Canto da replicarsi, e vedere, se la prima nota da replicare sia nell' istesso sito, nel quale sta l' vltima nota, ò del Versetto, ò del *sæculorum*: ouero quanto più alta, ò quanto più bassa ella sia. Se stà nel medesimo sito dell' vltima nota: con quell' istessa voce, che termina, si ripigli la prima nota del Canto: mà se stà in altra Corda, si guardi alla distanza, che vi è trà l' vltima nota, ò del Versetto, ò del *sæculorum*, e la prima del Canto; e tenendo à mente l'vltima voce, che si lascia, si vadi à trouare (come dice l' Illuminato l. 3. c. 28.) il principio di tal Canto con la proportione della voce, & in tal modo si replichi senza punto alzarlo, ò abbassarlo più, che non era: supponiamo (per esempio) che l' Introito sia di primo Tuono, & habbia principio in *Csaut*, & il suo Versetto termini in *Ffaut*: per ripigliarlo giustamente si osserui, che dall'*Ffaut* descendendo sino à *Csaut* vi è la distanza d'vna Quarta minore: onde partendoci dall' vltima voce del Versetto lasciata nel *fa*, per andar à reintuonar la prima nota *do* dell' Introito, douemo callare con la voce à proportione d' vna Quarta minore, & iui reintuonare l' In-

l'Introito: il che può seruire per dichiaratione di qualunque altra Replica da farsi tanto de gl' Introiti, quanto dell'Antifone.

A questa regola il sudetto Illuminato li da due eccettioni. Vna è, che se per inauertenza del Cantore, la prima Intuonatione dell'Introito, fosse riuscita, ò troppo alta, ò troppo bassa; in tal caso, prima che il Cãtore torni a replicarlo, deue fare vn poco di pausa, e poi con più giusta voce lo replichi. Similmente se nel cantarsi tutto vn Salmo la voce a poco à poco fosse andata crescendo, ò calando (massime quando non si canta con accortezza, e con diuota viuacità) onde volendosi replicar l'Antifona in quella Voce, che si è finito il Salmo, riuscirebbe, ò troppo alta, ò troppo bassa: in tali casi non dourà il Cantore star soggetto alla sopradetta regola, ma rimettere il Canto dell' Antifona in giusta Voce.

L'altra eccettione si è, che se trà il fine del Canto, & il principio della Replica vi si trouasse il Tritono, come nell' *Alleluia* della Domenica infra l'ottaua dell'Epifania, quando si replica due volte fino la prima pausa, oue nel far detta prima pausa si termina in b*fa*♮*mi*, e poi douendosi di nuouo tornar da capo, si comincia in *Ffaut*: in tal caso per fuggire questo Tritono trà b*fa*♮*mi*, & *Ffaut*, dice l' Illuminato, che la prima volta si deue cantare fino alla detta pausa per b molle: che così si replicarà bene per la seconda volta la prima nota in *Ffaut*; mà poi non si deue seguitare più per b molle, ma per ♮ quadro, perche, come dice il sudetto Autore, si farebbe torto alla naturalezza del Canto; così anco l' istesso si osserui nell'*Alleluia* col Verso *Adducentur* delle Vergini, & in altre tali; oue dopo la Replica dell' *Alleluia* il Verso si deue cantare per ♮ quadro giacente: che così l' armonia riuscirà sonora di primo Tuono trasportato, come diffusamente ne tratta l'Auella nel Cap.54.

OSSERVATIONE QVINTA.

Della Replica de i Canti di 4. Tuono.

SI troua vn'altra eccettione, ò più tosto osseruatione per la Replica de i Canti di 4. Tuono, massime della 2. e 3. Differenza: e per intelligenza di ciò si guardi nella 2. Par. Cap. 3. Osser. 4. che li Canti della 2. Differenza cominciano in *Dsolre*, & il suo *seculorũ* termina con l' vltima nota in *Ffaut*: hor per far la Replica sonora

dall' vltima nota del *sæculorum* alla prima dell'Antifona da replicarsi, bisogna cantare quel *sæculorũ* con la sua Antifona per ♮ quadro giacente; che così la Replica sarà vn salto di Terza maggiore, che dirà *mi*, *do*: *mi* fine del *sæculorum*, e *do* principio dell' Antifona da replicarsi, come si disse nella Prima Par. Cap.4. Oss.8.

Circa poi la 3. Differenza del 4. Tuono, quando l'Antifone cominciano in F*faut*, & il loro *sæculorum* termina con l' vltima nota in E*lami*; dice il P. Auella nel Cap.18. che essendo trà il fine del *sæculorum*, & il principio del Canto solamente vn Semituono minore, non si possono replicare con sonorità: e però nella loro Replica dall' vltima voce del *sæculorũ* lasciata in E*lami*, vuole, che si ascendi vna Terza minore, cioè fino alla voce del *sol* in g*solreut*, & iui si pigli la prima voce *fa* dell' Antifona, ò Introito, che sia, da replicarsi, che a questo modo venirà la Replica sonora; perche (come egli dice) l' vltima nota del *sæculorum*, benche stia in E*lami*, suona voce di *re*; & alzando la prima nota dell'Antifona, ò dell' Introito all' altezza di g*solreut*, suonarà *fa* per regola ottima di detto Canto, che comincia in F*faut*, e ne adduce questa ragione; Che in tutte l'Antifone, che cominciano in F*faut*, come l' Antifona *Sicut nouella*, & anche nelle Antifone della prima Differenza, che cominciano in D*solre*, & ascendano gradatamente a g*solreut*, come l'Antifona *Rubum*; & in tutte quelle, che principiano in C*faut*; & in quelle, che principiano in E*lami*, e toccano l'F*faut*, e poi il g*solreut*, la melodia canta per le Corde ordinarie della Proprietà di natura graue, come dimostra il Sito senza inganno, mà li loro *sæculorũ* cantano per ♮ quadro giacente non dimostrato nel Sito: in tutte l'altre Antifone poi con li loro *sæculorum* di 4. Tuono fuori delle sudette si canta per ♮ quadro giacente, come si disse di sopra.

Per questa medesima ragione, soggiunge l'Auella, che nel replicar l'Antifona *Rubum*, la quale comincia in *re*, si deue pigliar l' istessa voce, che si lascia nell' vltima nota del suo *sæculorum*, il quale, se ben termina in E*lami*, ad ogni modo cantandosi per ♮ quadro giacente, termina con voce di *re*; e così senza descendere quella distanza da E*lami* à D*solre*, ripigliando l' istessa voce lasciata, la Replica sarà vnisona, e sonora.

Mà quì si auuerta, che facendosi la Replica de i Canti di 4. Tuono con questa regola del P. Auella, nell' istesso tempo si trasporta il Tenore di detto 4. Tuono da a*lamire* in g*solreut*, oue viene a far residenza la Voce Corale; e per consequenza à corrispondenza di quel-

quella voce di g*solreut* si deue fare la Combinatione, & aggiustare il Tenore dell' Antifona seguente, per farla riuscire nell'istessa Voce Corale del Salmo antecedente.

Mà per non fare vna tale trasportatione del Tenore, si può tralasciare questa regola, e far tutte le Repliche nel modo, che si è detto nella precedente Osser. 4. che tanto potranno riuscire sonore, se saranno fatte dopo il ripigliamento di fiato da Cantore versato; e così restarà intatta la Voce Corale nel suo luogo proprio senza punto d'alteratione.

Prattica, e Modo di cantare tutto il Vespro Doppio con l'Organo in vna sola altezza di Voce. Cap. V.

PEr corrispondere all'intrapresa materia di questa 4. Parte nel Cap. *3.* oue si è mostrato in prattica il modo di ridurre li Tenori de' Tuoni all'altezza vnica della Voce Corale nel Canto del Vespro Doppio senz' Organo: il douer vuole, che hora prattichiamo l' istesso nel Canto del Vespro Doppio con l' interpositione dell'Organo, non già con pretensione di dar legge à gli Organisti periti, mà solo per accennare quel tanto, che à bocca insegnaua a suoi Scolari la buona memoria del R.P. Cornelio Grandi Seruita da S. Giorgio di Bologna, mio irrefragabil Maestro di Canto.

OSSERVATIONE PRIMA.

Della reciproca Corrispondenza trà li Cantori di Canto Fermo, e l' Organista.

DIce Dionisio Cartusiano, che l' Organo, & il Canto si vsano nella Chiesa di Christo per meglio esprimere le Diuine lodi: per tal fine dunque fà di mestieri, che li Cantori (ò almeno vno il Principale di essi) insieme con l' Organista habbino sempre vnitamente la mira d'aggiustar tutte l' Intuonationi, e tutte le Suonate alla comune altezza della Voce Corale: nel che il buon' ordine ricerca, che si tenghi vno di questi trè modi, cioè.

O' che li Cantori, quando sono poco prattichi, si lascino guidare dal Suono dell' Organo, purche l' Organista sia perito nel rispondere giustamente al Canto Fermo.

O' che esso Organista seguiti la voce del Coro, quando però è retto da vn Cantore, che possiede bene il Canto Fermo, e conosca le voci dell' Organo.

Ouero, che e gli vni, e l' altro conuenghino insieme anticipatamente à riuedere tutto quello, che si ha da cantare, e sonare, e restino d' accordo in che voce si habbi da lasciare l' Organo à cosa per cosa, per far riuscire il tutto in vna medesima altezza di voce proportionata al Coro; accioche non naschi poi errore alcuno, che offendi, e disturbi l'Audienza nel mentre, che si fà la funtione del Canto: altrimenti come si spiegarebbano bene le Diuine lódi?

Hor perche per la parte de Cantori le Osseruationi delli Capit. precedenti possono seruire benissimo anco nel Canto Fermo con l' Organo; perciò rimettendoli à quelle, toccaremo solo nel presente quel tanto, che s' appartiene all' Organista.

OSSERVATIONE SECONDA.

In quante maniere s'interponga l' Organo nel Canto Fermo, oue si accennà la modernatione de gli Organi.

PEr maggior cautela douemo quì auuertire, che l' Organo nel Canto Fermo del Vespro (e l' istesso si può intendere nell' altre Hore Canoniche) si suol suonare auanti, che si dia principio al Canto: & ogni volta, che da tutto il Coro si hà da replicare il Canto dell' Antifona, in luogo del quale si suona l' Organo, & in quel mentre l'Antifona si replica da due Cantori, ò Chierici, leggendosi in Tuono della Voce Corale, se hanno voce puerile, ò vna Quarta, ò Quinta sotto, se hanno voce virile, ò in altro Tuono, che facci buona consonanza col suono dell' Organo.

Dopo il Capitolo del Vespro si suole interporre l' Organo specialmente nel Canto dell' Hinno, e del Magnificat in vece dell' altra parte del Coro, in maniera, che il primo Quaternario, ò Senario dell' Hinno si canti da tutto il Coro, e l'altro Quaternario si legga nel mentre che suona l' Organo nel modo dell' Antifone, e così vicendeuolmente fino al fine vn Quaternario si canta dal Coro, e l'altro si legge mentre suona l' Organo. Similmente nel cantare il Magnificat si suole cantare il primo Verso da tutto il Coro, & il seguente si suona con l' Organo, leggendosi frà tanto il detto Verso nel modo, che si è detto dell'Antifone; e così alternatamen-

tamente fino al fine vn Verso il Coro, e l'altro l'Organo, e l'istesso s'intenda in altre somiglianti occasioni.

Si che si vede chiaramente, che l'Organo in vn modo s'interpone nel suonare la Replica dell'Antifone trà il fine di ciaschedun Salmo, e l'Intuonatione dell'Antifona seguente: & in vn'altro modo nel rispondere al Canto dell'Hinno, e del Magnificat: e però secondo questi due differenti modi deuesi fare differente studio per l'vno, e differente per l'altro. E perche gli Organi di Roma, e di altri Luoghi, che hanno imitati quelli di Roma, sono stati per maggior commodità de' Cantori di Canto Figurato modernamente abbassati quasi, ò senza quasi vna Terza minore sotto la comune Voce de gli altri Organi, li quali dal P. Stella Minorita sono addimandati Organi Lombardi, à differenza de gli Organi moderati, che li chiama Organi Romani: per ciò dourà farsi anco differente studio per la Voce Corale ne gli Organi Lombardi da quello de gli Organi Romani.

OSSERVATIONE TERZA.

Dell' accomodar il suono dell' Organo alla Voce Corale per l' Intuonationi dell' Antifone, e de' Salmi.

TRoppo difficultoso sarebbe il voler quì prescriuere in particolare il Modo di rispondere giustamente con l' Organo alla Voce Corale dell'Antifone, e de Salmi: onde fia per hora basteuola accennare solamente in generale lo stile, che teneua à suoi tempi il sudetto P. Cornelio Seruita.

Questo nella Suonata, che faceua auanti al principio del Vespro, lasciaua l' Organo così bene in Tuono Corista, che accennaua chiaramente all' Hebdomadario la Voce da pigliare nel *Deus in adiutorium*, commoda al Coro, acciò a proportione di quell' istessa altezza di Voce s' intuonasse la prima Antifona col suo Salmo.

Di poi suonaua la Replica dell' Antifone con vn' artifitio così gratioso, e mirabile, che nel principio della Suonata corrispondeua puntualmente nell' istessa Voce del Coro alla modulatione di quel Tuono, che si era già cantato, e poi gentilmente (quasi senza che veruno se n' accorgesse) faceua passaggio dalla Modulatione del Tuono antecedente à quella dell' Antifona seguente, e nel terminar la Suonata, lasciaua l' Organo giusto in quella

voce,

voce, nella quale si doueua intuonare la prima nota della detta Antifona seguente, in guisa, che andasse à battere col Tenore nella Voce Corale: di maniera tale, che imboccaua (per così dire) la prima voce dell' Antifona seguente a quello, che la doueua intuonare: e per consequenza essendosi pigliata, e cantata giustamente l' Antifona, veniua a dar la voce anco per l' Intuonatione del Salmo in conformita di quelle Regole *Primus ad tertiam. Secundus ad secundam infra*, con l'altre spiegate di sopra; e così col suo Suono dell' Organo guidaua, e teneua il Coro sempre in vna medesima altezza di voce.

Modo in vero tanto artifitioso, e bello, che era grandemente comendato dalli più perfetti Organisti del suo tempo; e dourebbe anco essere imitato da tutti quelli, che hanno per Offitio di suonar l' Organo nel Canto Fermo: mà però è necessario a chi lo vorrà mettere in prattica, d' hauer prima veduto, di che Tuono sia, e doue habbia principio ciascuna Antifona da cantarsi: & à questo potrebbono giouare assai le nostre Combinationi, dalle quali l'Organista haura lume sufficiente per saper trouare il Luogo giusto da terminar la Suonata per dar la voce à chi stà per intuonare l'Antifona seguente.

Quando poi l' Organista non vogli far tal fatica, soggiungeua il medesimo P. Cornelio, che nel principiar à suonare la Replica dell' Antifone si deue per ogni modo corrispondere col suono dell' Organo al Suono, ò Tuono della Voce Corale, ripigliando à proportione di essa la Modulatione di quel Tuono, ò Aria, di cui era il Salmo gia cantato, e nel terminar la Suonata lasciar cõ l'Organo per tutte le Repliche dell' Antifone sempre in vn' istesso luogo, cioè, ò in a*lamire*, ò in g*solreut*, ouero si può anco sempre lasciare vna Quarta sotto a detto g*solreut*, cioè in D*solre*.

Il che sara facilissimo non solo all' Organista, mà ancora alli Cantori, che hanno da intuonare l'Antifone col riguardo di farle riuscire col loro Tenore in quell' altezza di voce di g*solreut*, ò di a*lamire*, come Sedia, e Residenza della Voce Corale.

E quest' istesso modo si può tenere respettiuamente nel suonare le Repliche dell'Antifone de' Notturni, e delle Laudi.

Nell' Offitio poi Semidoppio con l'Organo l' Organista osseruarà l' istesse Regole del Doppio: mà li Cantori per intuonare i Salmi douranno hauer l' occhio à quel tanto, che si è detto quì sopra nel Cap. 3 Osser. vltima: E tanto basti per il Modo di suonare le Repliche dell'Antifone. OS-

OSSERVATIONE QVARTA.

Dell'aggiustare il Suono dell' Organo alla Voce Corale nel rispondere al Canto dell' Hinno, e del Magnificat.

L'Altro modo d' interporsi l' Organo nel Canto Fermo è quando l' Organo serue per il 2. Coro; il che si suole vsare communemente nel Canto dell' Hinno, e del Magnificat.

Circa il rispondere dunque all' Hinno si osserui, che il Coro hauendo la mira d' aggiustar il Tenore de Tuoni ad vna sola altezza di Voce, spesso cantarà vn' Hinno (per esempio del 2. Tuono) con voce più alta di quella, che darebbe l' Organo nel proprio luogo del Tuono; & al contrario cantarà vn' Hinno (per esempio del 7. Tuono) più basso di quello, che sarebbe nelle sue proprie Corde; perciò l' Organista non deue sempre lasciar le Suonate in quella Positione, ò Tasto, in cui finisce l' Hinno sù'l Libro, perche non sarebbe sempre à proportione del Coro, come ben diceua il P. Cornelio; mà dourà tal volta trasportar la Suonata, ò per 2. ò per 3. ò per 4. ò per 5. sotto, ò sopra la Positione finale del Tuono, conforme all' occorrenze, acciò la terminatione dell' Organo sia fatta à corrispondenza della Voce Corale, la quale, come si disse, ordinariamente nell' Organo risiede in *gsolreut*, ò in *alamire*.

Quindi sarebbe necessario, che l' Organista fosse prattico delle otto formole generali de' Tuoni, per poter fare le cadenze con le Terze, Quarte, e Quinte proprie di quel Tuono, che si hà da suonare trasportato, & osseruare ancora se la Voce tenuta dal Coro sia giusta, ò nò.

In caso dunque, che la Voce del Coro sia giusta, sarebbe bene, che l'Organista procurasse di corrispondere à quella, acciò il Coro non hauesse da mutar voce, e per tal effetto dourà hauer qualche cognitione del Canto dell'Hinno, ò almeno osseruare attentamente l'Aria del primo Quaternario, ò Ternario, che si canta dal Coro, per poter più facilmente suonare, e terminare la Suonata in quella Voce istessa, nella quale il Coro ben retto finisce il Canto di detto Hinno. Mà se poi l' Organista (non essendo giusta la Voce del Coro) hà da darli egli la Voce, e guidarlo con la terminatione della sua Suonata, tanto maggiormente dourà hauer cognitione del Canto dell' Hinno, acciò possa lasciar la suonata in Voce proportionata al Coro, nel che potrà tenere la seguente.

Regola per lasciar l' Organo in Tuono Corista nel Canto de gl' Hinni.

Quando l' Hinno sarà di primo Tuono, si lasci con l'vno, e con l' altro Organo in *Dsolre*.

Gl' Hinni di primo Tuono sono, *Beata nobis gaudia*. *Vexilla Regis prodeunt* nel tempo di Passione. *Pange lingua gloriosi*. *Aue Maris stella*. *Te splendor, & virtus Patris*. *Placare Christe seruulis*: à questo il Coro ripigli vna voce più bassa della voce finale.

Quando sarà di 2. Tuono, con l' Organo Lombardo si lascia in *Dsolre*, ma il Coro sarà vn poco basso; onde riuscirà più commodo lasciare in *Elami* passando sempre per il Diesis di *Ffaut*. Con l' Organo Romano poi stà bene lasciare in *gsolreut* per b molle.

Gl' Hinni di 2. Tuono sono: *Audi benigne Conditor*. *Vt queant laxis resonare fibris*. *Iesu corona Virginum*.

Quando l' Hinno sarà di 3. ò di 4. Tuono, si lascia con l' vno, e con l' altro Organo in *Elami*, differentiando però il suono del 3. Tuono da quello del 4.

Gl' Hinni di 3. Tuono sono: *Deus tuorum militum*. *Sanctorum meritis inclita gaudia*. *Martinæ celebri plaudite nomini*. *Regali solio fortis Iberiæ*. *Custodes hominum psallimus Angelos*.

Gl' Hinni del 4. sono: *Creator alme syderum*. *Salutis humanæ sator*. *Quodcumq; in orbe*. *Miris modis*. *Exultet orbis gaudijs*.

Quando sarà di 5. Tuono, cō l' Organo Romano stà bene lasciar nel suo luogo proprio di *Ffaut*; ma con l' Organo Lombardo si termina in *Cfaut*, mà riuscirà più allegro in *Dsolre* passando per il Diesis di *Ffaut*, e di *csolfaut*: e quando l' Hinno fosse di 5. Tuono misto col 6. come l' Hinno di S. Francesco per le sue Religioni, si deue lasciare in *Ffaut* con l' vno, e con l' altro Organo.

Quando l' Hinno sarà di 6. Tuono si lascia con l' vno, e con l'altro Organo in *Ffaut*.

Quando sarà di 7. ò di 8. Tuono, con l'Organo Lombardo si termina ordinariamēte in *Dsolre* passando per il Diesis di *Ffaut*, mà sarebbe più allegro lasciare in *Elami*, suonando per b molle nascosto, cioè per li tasti negri: ouero con l'vno, e con l'altro Organo si può terminare in *Ffaut* per b molle comune per quei Cori, che hanno le voci alte, come ne gl' Hinni seguenti. *Ad regias agni dapes*. *Rex sempiterne cælitum*. *Crudelis Herodes*. *Lucis Creator optime*. *Veni Creator Spiritus*. *Te lucis ante terminum*, & altri tali: mà in alcuni

Hinni

Hinni, che descendano vna Quarta, ò Quinta sotto la Corda finale, come *Iste Confeßor. Iam sol recedit igneus. O Gloriosa Virginum*, che è di 2. Tuono trasportato, è necessario lasciare con l'vno, e con l'altro Organo in g*solreut*.

Regole due per rispondere con l'Organo al Magnificat.

Circa poi al rispondere al Magnificat si richiede ancora maggior puntualità nel terminare la Suonata; come quella, che hà da corrispondere non solo alla Modulatione del Tuono secondo l'altezza della Voce Corale, mà di più alla terminatione del *saeculorũ*, massime del 2. e 3. e 7. Tuono, ne quali vi si ricerca vn poco più d'arte, come diceua il P. Cornelio, secondo il quale notaremo quà due Regole.

Regola Prima. Quando l'Organista deue andar dietro col Suono dell'Organo alle voci del Coro, dourà osseruare con buon' orecchio quell'altezza di Voce, nella quale ordinariamẽte risiede il Canto de' Salmi, e nel mentre, che s'intuona, e si canta il primo Verso del Magnificat, la ritroui sù la tastatura dell'Organo, e poi

Se il Magnificat sarà di Primo, ò di 5. Tuono, lasci con l'Organo vna Quinta sotto di essa.

Se sarà del 2. ò del 3. lasci vna Terza minore sotto la sudetta Voce Corale.

Se sarà del 4. ò del 7. ò dell' 8. lasci vna Quarta minore sotto la predetta Voce.

Se sarà del 6. lasci vna Terza maggiore sotto la medesima Voce; Mà se à sorte la terminatione dell' Organo venisse à cadere sopra vn tasto negro, la porti nel bianco più vicino.

Il Coro poi deue ripigliare il principio dell' Intuonatione maggiore del Verso seguente in questo modo:

Se è di primo Tuono, ripigli vna Terza minore più alta della Voce lasciata con l' Organo.

Se è del 2. ò del 3. ò del 7. ricominci vna Voce più bassa di quella dell' Organo: ouero per il 7. lasciando la prima nota della detta Intuonatione maggiore, potrà ripigliare il Capouerso vna Terza minore più alta di quella dell' Organo, che sarà l' Intuonatione Festiua.

Se è del 4. ripigli vna Quarta minore sopra la Voce lasciata con l' Organo.

Se è del 5. ò del 6. ò dell' 8. ricominci con l'istessa Voce, che si lascia con l'Organo.

Regola seconda. Quando poi l'Organista deue dar egli la Voce, e guidare col Suono dell'Organo le Voci del Coro; all'hora nel rispondere à tutti li Versi del Magnificat, tenere potrà la seguente Regola.

Se il Canto del Magnificat è di primo Tuono termini con l'vno, e con l'altro Organo in D*solre*.

Se è di 2. ò di 3. Tuono con l'Organo Lombardo può lasciare in D*solre*, mà sarà più commodo per il Coro in E*lami* passando sempre sopra il Diesis di F*faut*; mà con l'Organo Romano sarà meglio in g*solreut* per b molle.

Se è del 4. Tuono con l'vno, e l'altro Organo deue terminare in E*lami*.

Se è del 5. Tuono con l'Organo Lombardo lasci in C*faut*; mà riuscirebbe più allegro in D*solre* passando per il Diesis di F*faut*, e di c*solfaut*: con l'Organo Romano lasci in F*faut*.

Se è del 6. Tuono lasci con l'vno, e con l'altr' Organo in F*faut*; mà con l'Organo Romano può lasciare anco in g*solreut* per ♮ quadro passando per il Diesis in F*faut*.

Se è del 7. Tuono con l'Organo Lombardo termini in D*solre*, e sarebbe più allegro in E*lami* passando per il Diesis di F*faut*; mà col Romano lasci in E*lami*, e potrebbe anco lasciare in F*faut* passando per li tasti negri.

Se finalmente è dell' 8. Tuono, con l'Organo Lombardo lasci in D*solre* passando per il Diesis di F*faut*, ouero può lasciare con l'vno, e con l'altr' Organo in F*faut* per b molle.

Dopo il Magnificat doura l'Organista suonare la Replica dell'Antifona; e dopo l'Oratione risponderà al *Benedicamus Domino* à proportione del Canto, e douendosi cantare la *Salue Regina*, ò la *Regina Cæli*, con l'Organo risponderà alla prima in D*solre*, & all'altra in F*faut*.

OSSERVATIONE QVINTA.

Del lasciar l'Organo in Tuono Corista per li Responsorij, per il Te Deum*; e per le Messe.*

QVando si cantano li Notturni con l'Organo, li Responsorij non si cantano dal Coro, ma in sua vece si suole suonare l'Or-

l'Organo, e da due Chierici leggersi il Responsorio (come si disse dall'Antifone) sino al Verso, il quale si canta poi da due, ò più Cantori dopo terminato l'Organo: onde anco quì fa bisogno di lasciar la Suonata à proportione delle voci del Coro.

Regola per li Responsorij.

Per tutti li Responsorij di qualunque Tuono si siano si può con l'Organo terminare sempre nell'altezza della Voce Corale, che negli Organi Lombardi sarà, ò in *alamire*, ò in *gsolreut*, e ne i Romani vn Tuono, ò vna Terza più alto.

Ouero si può terminare la Suonata in quella Voce, nella quale terminarebbe il Responsorio, se si cantasse dal Coro, e così sarebbe la medesima terminatione, che si fà per il Canto de gl'Hinni.

O' pure si terminarà con l'Organo in quella Voce, nella quale si hà da cominciare il Cãto del Verso: e quest'vltimo modo sarà molto gioueuole alli Cantori; onde in conformità del principio di ciascun Verso, accennato di sopra nella 3. Par. Cap. 3. Osser. 3. cart. 119. per li Responsorij di primo Tuono con l'Organo Lombardo si lasciarà in D*solre*: per quelli del 2. Tuono in E*lami*: per quelli del 3. del 4. del 5. e del 7. in *alamire*: per quelli del 6. in F*faut*: e per quelli dell'8. ò in D*solre*, ò in E*lami*. Mà con l'Organo Romano si lasciarà, ò vna Terza, ò almeno vna Seconda più alto del Lombardo, come si è detto altroue.

Regola per il Te Deum.

Al *Te Deum* con l'Organo si risponde à vicenda in luogo del 2. Coro, come si disse de gl'Hinni, e del Magnificat: onde vi si richiede molt'auuertenza, tanto più, che si mutano più volte le terminationi dell'Organo nel suo Canto, il quale si troua essere di due sorti: vno, che comincia in E*lami*, & è quel *Te Deum*, che è notato sù gli Antifonarij Romani; l'altro, che principia in D*solre* poco differente dal primo, & è quello, che ordinariamente si canta nella nostra Religione de Serui, quale si troua tutto disteso nel nostro Cantorino latino da stamparsi in breue; e però solo di questo si accennaranno i luoghi particolari, ne quali deue lasciarsi la Voce dell'Organo, e sarebbe assai bene l'Organista auanti, che s'intuoni, dar la voce con vna toccata di tasto in D*solre*, acciò non sia

cominciato nè più alto, nè più basso, di modo, che si habbia poi da mutar voce; ma sia ben' aggiustato all' Organo sù'l principio.

Parlando dunque dell' Organo Lombardo il Suono del *Te Deum* si lascia in *Ffaut* dal primo Verso fino al *Sanctum quoq; Paraclitum Spiritum*, dopo il quale si termina in *Dsolre* fino al Verso *Tu Patris sempiternus es Filius*, il quale si legge da due Chierici come gli altri Versi, nel modo, che si disse delli Versi del Magnificat, e dopo di esso Verso *Tu Patris* si torna à lasciare con l' Organo in *Ffaut* fino al Verso *Iudex crederis esse venturus*, dopo il quale di nuouo si lascia in *Dsolre*, e cantandosi dal Coro *Te ergo quæsumus, &c.* con l' Organo si suona l' altro Verso seguente *AEterna fac cum sanctis tuis* col terminare la Suonata in *Csaut*, per dar la Voce al Coro, che segue à cantare il Verso *Saluum fac populum tuum Domine, &c.* dopo il quale con l'Organo suonandosi l'altro Verso *Et rege eos, &c.* si terminarà la Suonata in *Dsolre*, per dar la Voce alli Cantori, che hanno da intuonare il Verso *Per singulos dies*, e nell' istesso *Dsolre* si lasciarà con l' Organo per li seguenti Versi fino al penultimo, per il quale (suonandosi l' Organo) si lasciarà la Suonata in *Ffaut*, per dar la Voce al Coro, che canta l' vltimo Verso con la modulatione propria del 3. Tuono, terminando il Canto in *Elami*. In alcune Chiese l' vltimo Verso del *Te Deum* non si canta dal Coro, mà si legge nel mentre, che si suona l'Organo, col quale in tal caso si lasciarà la Suonata come ne gli altri Versi antecedenti in *Dsolre*.

Con gli Organi Romani, oue si è detto, che si lasci in *Efaut*, si lasciara in *gsolreut*, e doue si terminaua in *Dsolre*, si dourà terminare in *Elami*; & in vna parola, con l' Organo Romano si faranno tutte le terminationi vna Seconda più alta del Lombardo.

Regola per le Messe.

Al Canto Fermo delle Messe suonandosi l' Organo per la Replica dell' Introito, si termina in quella Voce, che sarà proportionata al *Kyrie*, come quì sotto.

Al *Kyrie* Doppio di 2. Classe, che comincia in *alamire*, e serue quasi in tutte le Chiese per tutti li Doppij, & al *Kyrie* della Domenica, che nella maggior parte de Luoghi si canta in tutti gli Offitij Semidoppij, & al *Kyrie* della Madonna si lascia con l'vno, e con l'altr' Organo in *Dsolre*.

Al *Kyrie* dell' Aduento, e Quaresima, che comincia in *Ffaut* con ambi gli Organi si lascia in *Ffaut*:

Al

Al *Gloria in excelsis* Doppio di 2. Classe si termina con l'vno, e con l'altro Organo in *Elami*: se ben con l'Organo Romano si potrebbe lasciar anco in *gsolreut* per b molle.

Al Gloria in excelsis della Domenica si suole terminare cō l'Organo Lombardo in *Dsolre*: mà sarebbe più commodo al Coro lasciare in *Elami*; e chi si dilettasse suonare sù i tasti neri, riuscirebbe assai bene anco in *Ffaut*; mà con l'Organo Romano si lasciarà in *gsolreut* per b molle.

Al *Gloria in excelsis* della Madonna con l'Organo Lombardo si lascia in *Cfaut*, e si può lasciare anco in *Dsolre* passando per il Diesis di *Ffaut*, mà con l'Organo Romano starà benissimo lasciarsi in *Ffaut*.

All'altre sorti di *Gloria in excelsis*; come anche all'*Alleluia* si rimette la terminatione dell'Organo al giuditio dell'Organista; pure la più facile per l'*Alleluia* sarà lasciare cō l'Organo nella Voce Corale, ouero in *Dsolre*, che stà quasi sempre à proposito.

Al *Sanctus* Doppio di 2. classe si lascia con l'vno, e con l'altr'Organo in *Dsolre*, e si potrebbe anco lasciare in *Ffaut*.

Al *Sanctus* della Domenica con l'Organo Lombardo si lascia in *Dsolre*; mà col Romano sarebbe più commodo al Coro in *Elami*, ouero in *gsolreut* per b molle.

Al *Sanctus* della Madonna con l'Organo Lombardo si lascia in *Cfaut*, ouero anco in *Dsolre*: mà col Romano, ò in *Dsolre*, ò in *Ffaut*.

All'*Agnus Dei* Doppio di 2. classe con l'vno, e l'altr'Organo si lascia in *Ffaut*.

All'*Agnus Dei* della Domenica, come al *Sanctus* di detto giorno.

All'*Agnus Dei* della Madonna, come al *Sanctus* della medesima.

Il fine della Quarta Parte.

Della

Della Via retta della Voce Corale,

OVERO

DELL' OSSERVATIONI

Intorno al retto esercitio

DEL

CANTO FERMO.

PARTE QVINTA.

Della moltiplice Vnione di tutti quelli, che cantano in Coro. Cap. I.



SI come poco giouarebbe l' incominciar bene il viaggio, se poi li Viandanti, trouando diuersi Capi di strada, non s' accordassero à proseguir tutti assieme vnitamente per quel vero, e solo sentiero, che conduce dirittamente al desiato fine: così può accadere in vn Coro, quando, dopo essersi con giusta Voce intuonato il Canto, trouandouisi altretanti humori quante sono le teste, non stassero punto vniti in tutto ciò, che concerne la diuota armonia della Cantilena. La pronuntia delle voci, del tempo, dell' affetto, delle sillabe, e delle parole, quando non è il tutto da tutti concordemente diretto al vero fine, che deuono hauere tutti quelli, che cantano in Coro, sono come tanti Capi strade, che cagionano improuisamente disunione ne i Cantanti, e sconcerto grande nel Canto istesso. Quindi è, che per ouuiare à tutto ciò, e fare riuscire la Cantilena di quell' efficacia, che pretende Chiesa Santa, si richiede ne i Cantanti grand' auuertenza, e pontualità nello stare vniti in tutte le predette cose, che hora in questa 5. Parte ad vna ad vna andaremo spiegando.

OS-

OSSERVATIONE PRIMA.

Dell' Vnione delle Voci quanto alla egualità, e schiettezza del Tuono, ò Suono, e de gli Errori, che in ciò si comettono.

TRà l'altre cose, che sono necessarie nel Canto Fermo, necessarijssima è l'egualità delle Voci in guisa, che ciascheduna nota sia cantata egualmente, e schiettamente da tutti in vn medesimo Suono, ò Tuono risonante con gran risguardo, che non sia più intensa, ò più alta, nè più remissa, ò bassa in bocca d'vno di quella, che è in bocca dell'altro.

Nel che sogliono errare alcuni, li quali nō essendo punto prattichi del Canto Fermo, vogliono nondimeno fare da prattichi; onde ben spesso auuiene, che buttano all'improuiso voci talmente false, che leuano giù di Tuono gli altri Cantanti: per il che sarebbe necessario, che questi stassero vn poco più auuertiti, e circonspetti di non formar le voci prima de gli altri, mà più tosto seguirli.

Altri errano nel semituonare, pronuntiando le voci sempre alterate, cioè, ò vn tantino più alte, ò più basse de gli altri, non discernendo, se siano, ò in riga, ò in spatio; dal che vien resa inefficace l'armonia incominciata non senza offesa dell'orecchio altrui: onde questi ancora dourebbono vsar più diligente attentione, di accordarsi, & vnirsi bene nelle voci con gli altri; ouero essendo caritatiuamente auuisati del loro cattiuo orecchio, ò della poco buona voce, di quando in quando tacere qualche nota, per rimettersi meglio con le voci de gli altri.

Alcuni poi errano nel semituonare, non per il cattiuo orecchio, nè per la cattiua voce, mà con pensiero di dir bene; come quando in b*fa*♮*mi* vi si dourebbe dir *mi*, e vogliono faruì la voce di *fa*; come nell'Antifona di Compieta *Miserere mihi* parola *orationem* sopra l'*ò*, doue l'Ottauo Tuono intrinsecamente iui chiama il *mi*, non vi essendo alcun'occasione di mettere iui il b molle: e però, se vno vi dirà *fa*, farà contra la propria natura del Tuono, e cagionarà dissonanza grande ad vn'altro, che volesse dir *mi*, come veramente si deue: e così snerua l'Aria della Cantilena; onde per sfuggire queste disuguaglianze di voci, è necessario osseruare, quel, che si dice nella prima Par. Cap.4. Oss.7. e 8. e Cap.5. Oss.6.

Si-

Similmente al *Sanctus* della Messa de' Morti nelle prime note *la, la, sol*, cantano molti quel *sol* col Diesis, come se dicessero *fa, fa, mi*: onde si viene à far dissonanza nella prima nota del *Pleni sunt*, la quale non si può poi dir bene, per essersi cantata malamente la Terza nota del sudetto *Sanctus*; si che sarebbe necessario farci ben riflessione nell' atto del cantare, acciò in auuenire non s' hauesse più da incorrere in tal'errore.

Altri sogliono errare per causa del Canto istesso, che tal volta và fuori delle regole comuni con qualche nascosto accidente, che altera la voce della nota vn Semituono maggiore, ò per causa di Quinta falsa, ò di Tritono nascosto, ò del Tuono trasportato, ò per spiegar più viuamente gli affetti delle parole, non ostante, che non si veda nel Libro di Canto nè figura, nè segno veruno, che additi tale alteratione di voce: onde ben spesso li Cantanti restano trà loro discordanti nella voce, mentre alcuni buttaranno la voce conforme, che naturalmente li porta l'istes'Aria, che cantano, senza far più, che tanto riflessione, se la pronuntia della voce sia d'vna voce intiera, cioè d'vn Tuono vocale perfetto, ò pure d'vna sola meza voce, cioè d'vn solo Semituono, e con tutto ciò li verrà tal'hora ben fatto, non per scienza, mà à sorte: Alcuni altri poi pretendendo di saper formare le voci giuste, faranno particolar riflessione, per formare la voce cõforme al nome comune della nota, senza hauer consideratione alla durezza, ò languidezza della detta voce, che forse guastarà l'espressione de gli affetti, contenuti nella Cantilena: e così all'improuiso vn'istessa nota viene diuersamente pronuntiata, da alcuni vn Semituono più intensa, e da altri vn Semituono più bassa non senza dissonanza dell'armonia: come sarebbe; quando nell' *Ffaut* acuto volendo per le regole comuni far la pronuntia del *fa*, si douesse fare quella del *mi* cõ il Diesis ✻, benche non vi sia segnato nel Libro, come nell'Antifona *Asperges me* nella 2. nota sopra la parola *Domine*: e nell'Antifona *Si cognouissetis me, & Patrem meum* nella nota sopra la sillaba *um* della parola *meum*, & in altre tali, come insegna l'Auella cap. 64. e 66. Così anco spesso in *Ffaut* graue spetialmente nel 7. e 8. Tuono il *fa* si pronuntia alterato col Diesis ✻, come se fosse vn *mi* conforme afferma l'Illuminato lib. 3. cap. 24. e 32. e come si è accennato nella prima Par. Cap. 4. Osser. 8. e Cap. 5. Oss. 6. parlando del Tritono raddolcito, e nella 2. Par. Cap. 1. Oss. 3. spiegando la formola del 7. e 8. Tuono. Parimente in altri Tuoni qualche nota

in C*faut*,in g*folreut*,in c*folfaut* occorre taluolta il caſo,che ſi habbia da pronuntiar alterata col Dieſis ※, come anco in E*lami* acuto,& in ♮ graue col b molle. Sì che per pronuntiare giuſtamente tutte le note del Canto Fermo,ſarà molto ben fatto prouare anticipatamente la Cantilena più d'vna volta, oſſeruando à orecchio, ſe vi ſi ſenta durezza, ò languidezza alcuna da emendarſi: e così ſarà manifeſto, che quando nella pronuntia di qualche nota l'orecchio reſta offeſo, e ſi troua difficultà nel far bene la pronuntia della nota col ſuo nome ordinario; all' hora è ſegno, che il Canto in quella nota và fuori delle regole comuni; e però hà biſogno d'eſſer moderato con qualche accidente alteratiuo, ò di ♮ quadro giacente,ò di b molle naſcoſto,ò comunemente del Dieſis ※: e queſte sì fatte note ſottopoſte à ſimili alterationi ſi chiamano dal Potentino cap. 24. *Semituoni cromatici*, e da alcuni Moderni ſono dette *Note foraſtiere*, perche vanno fuori della comune regola della Mano di Guido: ſi oſſeruino dunque diligentemente con quel poco di luce, che ſi è dato nella 1. Par. Cap. 4. Oſſer. 8. acciò non ſi cometta diſuguaglianza nelle voci.

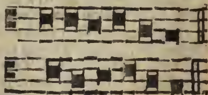
Si ſuole ancora errare circa l'egualità delle voci per cauſa della Stampa, cioè, ò per cauſa della Chiaue, ò di qualche nota, ò di qualche Moſtra mal poſte; di modo, che d'improuiſo vno pronuntiarà la nota ſeguente dopo la Chiaue, ò dopo la Moſtra in vna voce,& vn' altro in vn' altra, e così reſta ſconcertato il Coro: onde per ſchiuare tali errori, ſi deue ſempre riuedere il Canto nel Libro anticipatamente, & oſſeruare con ogni diligenza, ſe vi ſia qualche luogo pericoloſo da errare, per poter poi sfuggirlo più francamente, quando ſi canta in Coro; del che non ſi reſtarà ſenza premio appreſſo à Dio.

A queſti ſudetti errori s'accoſta vn' altro abuſo di alcuni, che formano in vna certa maniera le voci da vna nota all'altra, come ſe vi ſopragiungeſſero altre note in mezo à quelle, che vi ſono; il che accade, quando ſi canta vna nota dopo l'altra gradatamente, e quando ſi fa il Salto di Terza vuota: impercioche volendo deſcendere dal *la* al *ſol* formano la voce del *la*, e poi callano giù ſtriſciandola nel *ſol*, come ſe vi foſſe vna nota attaccata al *la*, e dopo hauer fatta quella ſtriſciata di voce dal *la* al *ſol* formano di nuouo il *ſol* in queſto modo *la aſol*; l'iſteſſo fanno dal *ſol* al *fa*, così: *ſo olfa*, e così dell'altre note: la qual coſa è molto biaſimata da' buoni Cantori, & in ſpetie dal Padre Cornelio Seruita, perche

ciascheduna nota hà da essere pronuntiata da tutti tanto schiettamente, che sia ben staccato il suono dell'vna da quello dell'altra nota; altrimenti non potranno mai essere eguali le voci in tutti quelli, che cantano.

Similmẽte nel cantare la Terza vuota, dopo hauer pronuntiata la prima nota estrema, auanti, che arriuino à pronuntiar l'altra estrema, vi frapongono vn'altra voce, benche nõ vi sia: per esempio, volendo cantare il Salto di Terza *do mi*, formano, e battono due volte con il gutture la vocale *o* in questo modo. *do o mi*, e fanno trè voci articolate: così nell'altra, che dice *re fa*, formano, e battono con il gutture due volte la vocale *e* in questo modo: *re e fa*, col far sentire trè voci distinte, la doue hanno da essere due sole; e l' istesso fanno in altre Terze, sì all' insù, come anche all' ingiù; e così vengano ad aggiungerui in mezo vna nota, che non v'è: questo fãno in spetie nel *Kyrie* della Madonna, che comincia *re fa*, oue per andare dal *re* al *fa*, pronuntiano trè volte la lettera *y*, così, *Kyyy rie*; l' istesso fanno nel *Kyrie* doppio di 2. classe da *alamire* al *csolfaut*, & in altri simili luoghi; di modo, che in vece di cantare vna Terza vuota, cantano vna Terza piena, e di più pretendano, che tal modo di cantare sia più bello, e vago, non s' accorgendo essi della disuguaglianza delle voci, che ne risulta, mentre essi formano più voci de gli altri; cosa molto grandemente ripresa dall'Auella, e dal Stella, e da altri buoni Autori. Se il Compositore, che fù S. Gregorio Papa, & altri Pontefici, che successiuamente hanno riformato il Canto Fermo, haueffero giudicato, esser meglio vna Terza piena, non l' haurebbano fatta vna Terza vuota.

Vn' altro errore somigliante à questo si fa da molti nel secondo *seculorum* dell' 8. Tuono, oue dopo la prima nota in cambio di far la voce di *fa*, e dire *fa, fa, mi, fa, re, do,* come quì appare descendano giù vna Teraa minore fino al *re*, e dicano *fa, re, mi, fa, re, do*, in questa maniera



Cosa molto biasimata dalla buona memoria del P. Cornelio Seruita, e da altri buoni Professori di Canto Fermo.

Sìche in cõclusione bisogna accordarsi tutti à formar egualmente, e cõ ogni schietezza le sole note, & in quella sola maniera, che si vedano segnate nel Libro, quando però non si conoscesse qualche manifesto errore di Stampa, ò di Scrittura.

OS-

OSSERVATIONE SECONDA.

Dell' Vnione delle Voci quanto alla ſonorità, & all' affetto della Pronuntia.

QVeſta è vna delle più importanti coſe, che ſia neceſſaria nel cantare, imperciochè doue non v'è vnione nella ſonorità delle voci, non vi può eſſere Armonia, nè tampoco Melodia. La Melodia *eſt cantus ſuauitas ex apta vocis modulatione, & flexu prouenìens*, cioè è vna ſoauità di Canto, che procede da vna ben' aggiuſtata fleſſione, e modulatione di voce; e queſto è l'effetto formale, che fa l'Armonia, la quale per appunto non è altro nel Canto Fermo, che vn ben' aggiuſtato portamento di voci ſonore, & affettuoſe dal baſſo all' alto, e dall' alto al baſſo, che faccino all'orecchio buona conſonanza ſenza alcuna minima offeſa dell' vdito. Sì che per fare buon' Armonia, trà l'altre coſe biſogna far riſuonare puntualmente le voci con quell' interno affetto, che richiede il ſenſo delle parole, che ſi cantano, come ſi toccò nella prima Par. Cap. 3. Oſser. 1. e nella 2. Par. Cap. 2. Oſser. 1.

Il modo poi di formare, e porgere le voci delle ſei note della Scaletta, e farle riſuonare con il ſuo proprio affetto interno, l' inſegna con vna dottrina ſingolare il P. Auella nel Cap. 20. oue dice, che le ſei note della Scaletta in quattro luoghi dell'Organo del noſtro corpo cō variato affetto ſi formano: cioè l'*vt*, e il *ſol* ſi proferiſcano in vn modo, & in vn luogo riſuonano: riſuonano nel più baſso luogo di ciaſcheduna delle trè parti, graue, acuta, e ſopracuta; ſe ſono graui, nel più profondo della parte graue; ſe acute, nel più baſso luogo della parte acuta; ſe ſopracute, nel luogo più ſotto della parte ſopracuta, e deuono eſser proferite con terribilità.

Il *re*, & il *la* ſi proferiſcano con affetto allegro, e giocondo, e riſuona il lor ſuono nella lingua frà i denti.

Il *mi* diuerſo dall'*vt*, e *re* ſi proferiſce con affetto delicatamente ſdegnoſo, e con vna collera amoroſa, e con fiato gagliardo, che ſpiri quaſi più per il naſo, che per la bocca.

Il *fa* ſi proferiſce con fiato competentemente gagliardo, e non molto allegro, e cō bocca aperta, & il ſuo ſuono riſuoni quaſi fuori della bocca con vn' affetto dolce, ſoaue, e delicato, mà ſenza languidezza, e finalmente ogni nota, tanto ſemplice, quanto doppia

deu' eſsere pronuntiata con tal viuace grauità, e ſchiettezza, che la ſua voce raſsembri, eſserſi naturalmente ſpiccata dalle viſcere d'vn diuoto, & affettuoſo (mà non affettato) cuore: e ſe il Cantore non formarà le voci con queſte diligenze di buona ſonorità eſterna, e di quei affetti interni, che richiedano i ſenſi delle parole, dice il detto P. Auella, che non ſi potrà dire, che canti, mà che vrli: però ſi deue notare con molta accortezza le qualità eſterne, & interne della Pronuntia di ciaſcheduna nota.

Li Paſſi poi, e li Salti della voce, accennati nella prima Parte Cap. 5. Oſſ. 3. à trè ſoli modi di proferirſi ſi riducano, cioè, ò *potentèr*, ò *debilitèr*, ò *dulcitèr*.

Il Semituono minore Il Semidittono La Quarta minore La Seſta minore La Settima minore	} ſi proferiſcano *Debilitèr*.
Il Tuono vocale perfetto La Terza maggiore, ò Dittono La Quarta maggiore, quando ſi fà La Seſta maggiore La Settima maggiore	} ſi proferiſcano *Potentèr*.
L'Vniſono La Quinta perfetta L'Ottaua	} ſi proferiſcano *Dulcitèr*.

Mà quì ſi auuerta quel, che inſegna il Banchieri, che quando il Salto è ſeguente, cioè, che non hà nè note nè Pauſe intermedie; la prima nota del Salto con la voce tutta ſi pronuntiarà, mà con la mente meza ſi cantarà, e l' altra meza s' immaginarà all' altra vltima nota del Salto, ſecondo che ſarà, ò di Ottaua, ò di Quinta, ò Quarta, ò altra: quando poi il Salto è interpoſto dalla Pauſa, la Pauſa iſteſſa ſarà imaginabile località all' altra nota del Salto, applicando ſempre la memoria anticipatamente alla nota ſeguente; che così la Pronuntia del Salto ſi farà francamante giuſta, ſonora, e ſpiritoſa. Et accioche la Pronuntia tanto de' detti Salti, quanto di qualſiuoglia nota ſi mantenghi ſchietta, ſonora, e ſoaue

in tutto il progreſſo del Canto, ſi dourà auuertire, di non principiare il Canto molto alto, perche come dice Cicerone nella ſua Rettorica *Læduntur arteriæ, & canna pulmonis impeditur*, qual canna, ſecondo Alberto Magno à guiſa di mãtice attrahe, e rende il fiato per formar la voce: nè ſi deue principiare molto baſſo, perche à poco à poco riſcaldandoſi l'arterie, ſi riempono di camo, ò humidità, che iui ſi genera; onde la voce nõ può riſuonare, mà ſi rende diſſonante, e per queſto in tutta la 4. Par. ſi è dato il modo di pigliare la voce giuſta, e proportionata al Coro per ogni ſorte di Canto.

Per far dunque la Pronuntia delle note, e de' Salti con ſonorità, e con affetto in guiſa, che ſi produchi buon' armonia, ſarebbe coſa molto ben fatta, oſſeruare li 4. modi di proferire le ſei note; li trè modi di pronuntiare i Salti, e principiare il Canto con giuſta altezza, e tenere l'orecchio ben' attento, con oſſeruare vicendeuolmente l'vno la voce dell'altro, per ſentire, ſe conſona bene, e procurare tutti vnitamente di fare riſuonare ſchiettamente la voce à nota per nota con quell' interno affetto, che richiede la proprietà del Canto, in maniera, che facci all' vdito buona, e ſoaue conſonanza, e non moſtrarſi nella Pronuntia delle note quaſi addormentato, come ſpeſſo auuiſaua il P. Cornelio Seruita.

OSSERVATIONE TERZA.

Dell' Vnione delle Voci quanto alla quantità del tempo.

RIchiede ancora il Canto Fermo nella Pronuntia delle voci vna giuditioſa Dimora di tempo, che ſia corriſpondente al ſenſo, & all' affetto delle parole, che ſi cantano, acciò rieſca affettuoſo, diuoto, ed attrattiuo. Che ſe ben'è veriſſimo, che il Canto Fermo per ciò ſi chiama Canto Fermo, perche ſecondo il ſuo primo Inſtituto, hà tutte le note d' vn' iſteſſa miſura di tempo, cioè tutte hanno l'eguale valore d' vna battuta; nondimeno, sì come gli Humaniſti nella Pronuntia d'vn' iſteſſa parola ritrouano, e conoſcano diuerſe differenze di tempo, ſignificate da eſſi con gli accenti Graue, Acuto, e Circunfleſſo, ſenza le quali ſarebbe inetta, e ſenza gratia la lor Pronuntia vocale, come egreggiamentente ſpiega la Proſodia Bologneſe: così ancora nel Canto Fermo per dar modo, e gratia, ed affetto naturale alla Pronuntia della ſillaba grammaticale d' vn' iſteſſa parola, è ſtato permeſſo dall'Auto-

rità Ecclesiastica, di poter dimorare vn poco più tempo del solito nel pronuntiare la sillaba, che stà immediatamente auanti la sillaba breue, per pronuntiare poi vn poco più presto del tempo ordinario la detta sillaba breue; e tal volta in qualche altra nota, ò sillaba particolare anco reduplicatamẽte più del tempo consueto, per esprimerla con quell' affetto, che li si conuiene; e per questo ne' Libri moderni del Canto Fermo ben corretti, le note (specialmente delle sillabe breui) sono state accommodate secondo la Pronuntia della Prosodia: & a questo fine habbiamo di sopra assegnate le quatro note di differente figura, cioè Doppia, Longa, Breue, e Semibreue, e la Pausa.

La Doppia serue si nel principio, e nel mezo, come anco nel fine del Canto. Nel principio, ò la prima nota, ò qualche altra appresso la prima dourebbe essere Doppia, cioè di duplicata dimora, per dare buon fondamento al restante del Canto. Nel corpo del Canto si fa la Doppia in qualche sillaba, ò nota particolare, per esprimere con diuota, e viuace grauita gli affetti, e i sensi, che si rappresentano. Nel fine poi la penultima nota, ouero l' antepenultima assieme con l' vltima in alcune occorrenze dourebbano essere Doppie di tempo, e taluolta almeno Longhe, cioè d' vn tempo, e mezo per dare compita, e gratiosa efficacia alla terminatione della melodia.

La Longa innanzi alla Semibreue serue per dare modo, e gratia alla Pronuntia di quelle parole, che hanno la penultima sillaba breue: onde si auuerta bene di tenere l'antepenultima sillaba cõ la nota Longa giuditiosamente sospesa, e sostentata tanto, che la penultima sillaba breue venghi poi pronuntiata sotto la nota Tonda, ò Semibreue con vna certa prestezza posata, e commoda, che faccia riuscire pia, e graue la cadenza della Pronuntia di tutta la parola.

Quindi si osserui, che la Permissione, ò Licenza Ecclesiastica di abbreuiare il valore delle note di quelle sillabe, le quali nella Grammatica richiedano la Pronuntia breue, non è si ampla, e larga, come se la fanno alcuni, li quali vogliono pronuntiare tanto velocemente le sillabe breui, che quasi non si sente la loro articolatione; onde à questi si può mettere in consideratione il Motto d' vn' Impresa, che dice *Festina lentè*. E chi sa, se li Primi Scrittori de Libri Corali di Canto Fermo da special lume sopranaturale illuminati, preuedendo vna tale troppo precipitosa Pronuntia delle

fillabe breui, à bello ftudio fi moueffero à porre le Neume, ouero (& è l'ifteffo) le note ligate quafi fempre fopra le penultime fillabe breui, come *Domi i i i inus, Grati i i i i ia, Glori i i i i ia, facu u u u ula,* & altre tali, accioche i Pofteri trouando in tali fillabe vna tanto proliffa Dimora, argomentaffero, non effere conueniente pronuntiare tali fillabe breui con vna eftrema velocità?

Douemo dunque fare prudente rifleffione alla grauità, & vniformità di tempo, che porta feco il Canto Fermo, nel preualerci della fudetta Permiffione, ò Licenza Ecclefiaftica, mediante la quale è ftato difpofto, che fi cantino tutte quelle note ligate, non più fopra la penultima, mà fopra l' antepenultima fillaba col valore d' vn' intiera battuta, fe ben' anco foffero note Semibreui, eccettuatone l' vltima delle dette note ligate, la quale deue effere Longa, cioè tenuta fofpefa vn tempo, e mezo, per pronuntiare poi fpeditamente in quell' altro mezo tempo fotto la femplice nota Semibreue la feguente fillaba breue, e cantare con grauità l'vltima fillaba della parola: quando poi fi hanno da cantare feguitamente due fillabe con la Pronuntia breue, fi cantano (è vero) con due note Semibreui, alle quali fi permette il valore abbreuiato d' vna fola meza battuta; mà la fillaba, che ftà immediatamente auanti a quefte, fi canta con la nota Quadra fenza gamba, cioè col valore d' vna battuta. E quantunque tale differenza di tempo trà le fudette Semibreui ligate, e le Semibreui fciolte non fi troui dichiarata efpreffamente con le parole nel *Directorium Chori*; vi fi troua però molto ben pratticata con i fatti, mentre in efso non fi vedano mai le note Semibreui ligate fopra vn' iftefsa fillaba, mà fempre fi trouano fciolte, e folo fi vedano ligate le Quadre. E' ben vero che (come fi difse à car. 21.) li Credo, e le Lettioni de' Notturni, come ancora le Sequenze delle Meffe fi pofsono cantare anco con le note del Canto Fratto, del quale ne fa mentione il P. Gioſeffo Stella Minorita dalla Mirandola nella 2. Parte della fua Inftruttione Cap. 2.

Nel rimanente le note del puro Canto Fermo (ò Quadre, ò Tonde, che fiano) hanno da efsere d' vn' iftefsa mifura di tempo, come fi caua dal fudetto *Directorium Chori*, e come anco affermano, oltre il Zarlino, molti Autori moderni, trà quali il P. D. Adriano Banchieri Oliuetano nella fua Cartella Muficale à car. 67. dice, che *le note del Canto Fermo fi fegnano Breue negre*; perche, com' egli dice, fe nel Canto Figurato la Breue, che in mezo del fuo corpo appa-

rifce

risce bianca, vale due battute, essendo fatta totalmente negra, vale vna sola battuta; segnandosi nel Canto Fermo sempre le note Breue negre, ne segue, che siano tutte eguali nel valore; se bene poi il detto Autore non fà mentione alcuna del valore abbreuiato della Semibreue. Mà più chiaramente spiega il tutto il P. Giouanni d'Auella nelle sue Regole di Musica nel Cap.*69*. e se bene in vece della Longa egli pone la Quadra senza gamba con il punto; in quanto però alla sostantialita del valore riesce l'istesso.

Ancora nel ripigliare il fiato si deue dare il tempo opportuno alla Pausa comune, la quale si fà doue si vede la Stanghetta, ò Sbarra, & anco più spesso, se occorre, sì per ripigliare il fiato, sì anco per dare il suo proprio senso alle parole, poiche particolarmẽte con le Pause si esprimano, e si distinguano i sensi delle parole.

Parimente nel salmeggiare si auuerta di nõ cominciare il Verso seguente auanti, che sia finito, e terminato il Verso antecedente, essendo stimato da Canonisti grand' errore (come osserua il Stella) ripigliare vn Verso prima, che sia finito l'altro; mà tutti cõcordemente dar tempo, ed aspettare, che sia pronuntiata l' vltima sillaba del Verso, auanti si cominci l'altro.

Per il che tutti li Cantori deuono vsare ogni studio, di essere vniti, ed accordi nel dare il suo tempo proportionato alla Pronuntia delle voci, e sillabe nel modo, quì sopra accennato, e ciò si dice à tutti, perche vno solo, che non vada à tempo con gli altri, è sufficiente à sconcertare la melodia. Se vno volesse trascorrere velocemente vna nota sopra la sillaba, longa per accento acuto; ò volesse protrahere con longa dimora vna nota sopra la sillaba, breue per accento graue, ò à questo equiualente; ouero scorrer presto la voce d' vna sillaba, che richiede doppia dimora per qualche particolare espressione d' affetto; ò pure mentre gli altri fanno la debita Pausa volesse tirare innanzi senza pausare cõ gli altri, ò cominciare il Verso seguente auanti sia finita l' vltima parola dall' antecedente; al certo in tali casi non potrebbe cagionare, se non cattiuo effetto, e sneruare l'Armonia: e però è cosa molto necessaria nel Canto Fermo lo stare tutti vniti nel portare le voci à tempo, sì ne' Canti Solenni, e Festiui, come anco ne' Feriali; di maniera, che il suono delle voci di più Persone all' Vditore rassembri tale, come se fosse vscito da vn sol petto, e da vna sola bocca. Mà quì, si auuerta, che se bene le medesime quattro sorti di note, Doppia, Longa, Breue, e Semibreue si ritrouano in ogni sorte di Canto,

cioè, tanto ne' Canti Solenni, e Festiui, quanto ne' Feriali: con tutto ciò (come afferma il *Directorium Chori*) quanto più Solenne sarà la Festa, con altrettanta maggior grauità, e longhezza di tempo deue essere tenuta, e sostentata la Voce delle dette note, ciascuna però respettiuamente nel modo detto di sopra: onde ne' giorni Festiui ordinarij il Canto deue esser fatto con vn poco meno di dimora, che ne' giorni Solenni, & vn poco più de' Feriali; auuertendo sopra il tutto di non cantare mai con troppa fretta, perche impedirebbe la diuota attentione, che si deue hauere nell' atto del cantare; oltre di che il cantare con molta celerità, per lo più porta seco pericolo di errare; mà il cantare adagio rende più maestà, e più facilmente attrahe alla diuotione gli Vditori: però sempre il tutto sia fatto con discreta dimora secondo il prudente giuditio del Superiore, ò Vicario del Coro.

OSSERVATIONE QVARTA.

Dell' Vnione de' Cantanti quanto alla Pronuntia delle sillabe, e delle parole.

QVando trà i Cantanti si sente vno pronuntiare, e tenere saldo vna vocale (per esempio l' i) & vn' altro persistere nel sostentar la voce in vn' altra (per esempio nell' o) gran disturbo si cagiona nella mente de gli Astanti; onde in vece di essere allettati à lodare Iddio, più tosto sono prouocati à scandalo, nel sentire quella pertinace disunione di diuerse sillabe pronuntiate, e cantate nell' istesso tempo: perciò fa di mestieri, che tutti vnitamente cantino l' istessa vocale à sillaba per sillaba, come se tutte le voci, e tutte le lingue, e tutte le bocche, che sono in Coro à cantare, fossero vna sol voce, vna sol lingua, & vna sol bocca; essendo questa vna propriissima conditione del Canto Fermo, che lo fà essere differente dal Figurato: cosa, che hoggidì da alcuni è molto poco osseruata, volendo cantare conforme, che gli salta il capriccio senza zelo alcuno di accordarsi con gli altri nel portar le vocali, e le sillabe tutti sotto le medesime note; per esempio nell' Hinno *Pange lingua* del Sacramento nelle parole *misterium, pretiũ, semine*, & altre tali, nell' istesso Coro vi sarà alcuno, che dirà *misteriu u u um, pretiu u u um, semine e e e*; & vn' altro nel medesimo tempo dirà *my y y ysterium, pre e e etium, se e e emine*. Così ancora nel Vers. *Glo-*

ria, & honore coronasti eum, vno dirà *e e e e eum*; & vn' altro dirà *eu u u u u um*; il che stà molto male, e fà vn brutto sentire per causa di quella disunione, che si sente nel pronuntiare, chi vna, e chi vn' altra sillaba, ò vocale nel medesimo tempo.

Per fuggir dunque tali mancamenti, è necessario, che tutti li Cantanti siano diuotamente vniti, e concordi in dire, e cantare tutti in vn medesimo modo, cioè, ò determinatamente dire tutti *pre e e etium*, ò determinatamente *pretiu u u um*, e così dell' altre parole respettiuamente; e per maggior cautela, ogn' vno dourà andar dietro, & accordarsi con il principal Cantore, il quale deue in ciò esser molto cauto, e puntuale in osseruar sempre, ò l' antica, ouero la moderna consuetudine del Luogo, e non cantare à beneplacito, hora in vn modo, & hora in vn' altro, come anco si disse in questa 4. Par. Cap. 1. Oss. 5.

Questi medesimi mancamenti si comettono in alcune parole monosillabe, che pare siano due sillabe, come *laus, ceu, aut*, e simili, le quali alcuni le vogliono pronuntiare con due note, dicendo *la us, ce u, a ut*, & altri con vna sola. La regola più sicura assegnata dall' Auella cap. 84. è, che nelli Canti metrici, come nelle Sequenze, & Hinni, per necessità del Verso, ò metro di non darli vna sillaba di più, si deuano pronũtiare di vna sola sillaba, come *Sit laus plena*, che se si dicesse *Sit la us* di due sillabe, non sarebbe giusto il Verso: così il Verso *Sit laus Deo Patri*; e l' altro, *ceu turbo nascentes rosas*; e l'altro *Christum datura aut sanguinem*: oue le parole, *laus, ceu, aut*, si pronuntiano di vna sola sillaba per causa del Verso, che così il richiede. Ma ne' Canti prosatici starà meglio pronuntiare tali parole con due sillabe, e due note, non vi essendo bisogno di quantità determinata di piedi, ò sillabe.

Vi sono anco le parole trisillabe, che ne gl' Hinni (per ragione di detti piedi) si deuono pronuntiare bisillabe, come nell' Hinno della Trasfiguratione la parola *oculos* deuesi proferire nel cantarla come se fosse di due sillabe; e la parola *populiquè*, che è quadrisillaba, si deue pronuntiare di trè sillabe sole: cosa però, che non si deue fare nella prosa; ma tutti pronuntiare distintamente, e posatamente tutte le sillabe con le sue note.

Nasce ancora disunione in quei Canti, che hanno per vltima parola *Alleluia*, oue perche nel tempo Quadragesimale non si dice *Alleluia*, alcuni Cantori giunti, che sono a quell' vltima parola *Alleluia*, la mutano in quest' altre *Dicit Dominus*, ouero *in æternum*

per

per empire quelle note, che sono sopra l'*Alleluia*: altri poi nell'istesso Coro sono di contrario senso, & altri perplessi, non sapendo in che modo habbino da finire il Canto. Ma l'Illuminato l. 3. c. 21. ne assegna la via di mezo: che quando il Canto nell'vltima parola innanzi *l'Alleluia* finisce nella medesima Positione, nella quale termina esso *Alleluia*, all'hora nõ si deue dire, nè *Dicit Dominus*, nè *in æternũ*: mà lasciare tutte quelle note sopra l'*Alleluia*, come se non vi fossero, e terminare il Canto con l'vltima nota, che è sopra l'vltima parola innanzi detto *Alleluia*: ma se l'vltima parola terminasse in vn luogo, e l'*Alleluia* in vn'altro, ò che nell'*Alleluia* vi fosse qualche Diapente, ò Diatessaron spettanti al Tuono: all'hora si può dire in luogo dell'*Alleluia Dicit Dominus*, ò *in æternum*: ouero portare l'vltima vocale della parola innanzi *l'Alleluia* per insino al fine: & in questo ancora è necessario, che tutti siano contenti di andar dietro, & essere totalmente vniti con il principale Cantore.

Nasce ancora errore dal non guardare sù'l Libro attentamente, e dal non voler partirsi dalla Sedia con pretensione di saper cantare à mente, poiche così non si può mai accordarsi totalmente con gli altri: onde ciascuno Cantante deue ad honor di Dio scomodarsi, & andare dinanzi al Libro, e guardargli sù attentamente per vnirsi meglio con tutti gli altri à lodare il Signore.

OSSERVATIONE QVINTA.

Dell'Vnione de' Cantanti quanto al fine intento nel cantare in Coro.

DIce il Filosofo, che il fine è il primo nell'intentione, mà l'vltimo nell'esterna esecutione, e nell'effetto: onde se bene il fine, quanto all'intentione è cosa interna, & occulta; nondimeno molto efficacemente influisce alla retta produttione dell'opera esteriore. Hor il fine principale di questa retta Via del cantare in Coro di Canto Fermo è primieramente di honorare, e riuerire, lodare, e ringratiare diuotamente il Sommo Iddio, e pregare insieme la sua dolce Bontà, à concederci gratie, e fauori: secondariamente poi è di allettare, & eccitare à fare l'istesso anco tutti gli Vditori.

Quindi è, che lo spirito maligno, nemico di Dio, e d'ogni nostro bene, continuamente s'affatica di seminar nel sacro Campo

del Coro la zizania di superbia, di ambitione, di vanagloria, di sensuale compiacenza, e di mill'altre peruersità, per far suffocare la vera semenza della buona, e santa intentione, che deuono vnitamente hauere tutti quelli, che sono dedicati all'esercitio del Canto Ecclesiastico, accioche non produchino questi buoni frutti di honore, e gloria, di lode, e ringratiamento di Dio, sapendo egli benissimo, che doue manca la buona intentione, e direttione à Dio, non vi può essere atto meritorio appresso Sua Diuina Maestà, stante l'Assioma comune morale.

Quidquid agant homines, intentio iudicat omnes.

Per hauer dunque, e mantenere la buona, e santa intentione, che ciascuno deue prefiggersi nella mente prima d'andare in Coro à questo Angelico esercitio del Canto Fermo, sarà cosa molto lodeuole, di fare anticipatamente alcuni atti preparatorij, come mezi opportuni (anzi necessarij) per conseguire il sopradetto fine, acciò il Demonio nõ habbia parte veruna con noi in sì santo esercitio.

Primo. Riuedere puntualmente, e studiare (bisognando) diligentemente tutto quello, che si hà da cantare, e pregare Nostro Signore Iddio, li faccia fare cosa grata auanti il suo diuinissimo conspetto, innanzi al quale procurarà di comparire sempre con la conscienza netta, e purgata da ogni macchia di colpa, almeno con la vera contritione.

2. Quando si sente la Campanella, ò Squilla, che chiama al Coro, considerare, che quella è la voce di Dio, che c'inuita à corteggiarlo, e seruirlo nel suo sacro Tempio; e però lo douemo in quel mentre pregare, che egli solo stia continuamente nel nostro cuore, nella nostra lingua, e nelle nostre labbra, per potere con l'aiuto suo pronuntiare aperta, e distintamente le voci, e le parole dello Spirito Santo, per opera del quale è stato ordinato il Canto Ecclesiastico.

3. Considerare, che il Coro rappresenta la Chiesa trionfante; e però quando andiamo in Coro, douemo imaginarci d'hauere da stare alla presenza speciale di Dio, e di hauere in nostra compagnia Giesù Christo, la sua Santissima Madre Maria Vergine, e tutti li Santi del Cielo, li quali d'intorno à noi sempre ci assistano, & à suo modo ascoltano il nostro Canto, conforme al detto del Sauio *Amici auscultant, fac me audire vocem tuam*; e l'altro, *Sonet vox tua in auribus meis; vox enim tua dulcis*: e considerare, che habbiamo da cantare con gli altri nostri Compagni in terra, come se fossimo in compagnia de gli Angeli in Cielo.

4. In

4. In tutto quel tempo, che si hanno da cantare le Diuine Lodi, proponersi fermamente nel pensiero, di voler stare in Coro con ogni sorte di riuerente modestia, e nella compositione esteriore della persona, e ne' gesti, e nel rispettare i Compagni, e nel trasferirsi (bisognando) da vn luogo all'altro, e nell'osseruare sempre il silentio, tanto ne gli Offitij, quanto nelle Messe, & in somma fare solo quel tanto, che conuiene al Luogo, che è Stanza, e Residenza propria del vero Iddio.

5. Risoluersi con tutto l'animo di voler stare à cantare in Coro con la miglior attentione, che sia possibile, come richiede vn sì eccellente essercitio; perche come dice Tomaso de Kempis ne' suoi Opusculi *De Disciplina Claustralium cap. 8. Pro quolibet verbo attentè prolato iusto premio non priuaberis: quidquid etiam negligentèr persolueris, indè districtè punièris: non enim est leue peccatum, in presenti à Dei, & Sanctorum vago corde stare, & ad sacra verba parum attendere: heù quantæ irreuerentiæ est, ibi inania dicta, vel facta reuoluere, vbi omnibus prætermissis negotijs solùm diuinis congruit intendere actionibus, & secretis.* E per tal' effetto dar bando (entrando in Coro) ad ogni vano, ò mondano pensiero con le parole, che soleua dire S. Benardo, quando era vicino alla Porta della Chiesa, ò del Coro: cioè, *Expectate hic cogitationes malæ, & affectus cordis;* al che alludano questi Versi.

Quid facis extra Chorum, qui debitor Officiorum
Es diuinorum? cur induis acta vagorum?
Desine stare foras, quia Christus ponderat horas;
Et numero moras distinguit qualitèr oras.
Tunc orant horæ, cum corde canuntur, & ore.

Si deue però auuertire, che trè sorti di attentioni alle Lodi di Dio assegnano i Teologi con S. Tomaso.

La prima è di star attento in proferir bene le voci delle note, che non si erri in verun modo.

La 2. è di attendere al senso, & al significato delle parole, & alla qualità dell'Aria, ò Tuono, che si canta.

La 3. è di attendere nel cantare, à tener sempre il cuore eleuato in Dio, conforme à quei due Versi.

Cum Domino psalles, psallendo tu tria serues,
Dirige cor sursùm, benè profer, respice sensum.

Perche *Speculator adstat desupèr, qui nos diebus omnibus, actusq; nostros prospicit à luce prima in Vesperum.*

E di queste trè sorti di attentioni la prima è buona, anzi essentialmente necessaria; la seconda insieme con la prima è migliore; mà la terza, e per se stessa, e molto più assieme con l'altre due è ottima; anzi è il fine vltimato del Canto Fermo. Sì che dunque per arriuare più facilmente, e rettamente à questo sì nobil fine, è cosa molto conueniente, e gioueuole, auanti si venghi à questo sì degno essercitio, fare li sopradetti cinque atti preparatorij: che così il fine della Via retta del Canto Fermo si trouarà vnitamente in tutti li Cantanti *Primo* nell'intentione, & anco *Vltimo* nell'esterna essecutione, e nell'effetto: altrimenti si correrà gran pericolo, di tirarsi adosso quella tremenda sentenza *Maledictus homo, qui facit opus Dei negligentèr,* ed à questa s'accostano altri due Versi trouati già sopra la Porta d'vna Chiesa in Spagna, che diceuano.

Iusto Dei iuditio sinè verbo moritur
Qui in Diuino Officio negligentèr loquitur.

Dell'Hebdomadario, e de' Cantori deputati. Cap. II.

SIn quì si è osseruato tutto quello, che dourebbe sapere, & operare ciascheduno Cantore, per essercitare il Canto Fermo con ogni rettitudine; conuiene hora osseruare qualche altra cosa circa gli Offitij, ò Cariche particolari del Canto Corale, che secondo il *Directorium Chori* sono due, cioè l'Hebdomadario, e li Cantori deputati à fare la Cantorìa.

OSSERVATIONE PRIMA.

Di quel, che s'appartiene all'Hebdomadario circa il Canto Fermo.

PResupposto per hora tutto quello, che tocca all' Hebdomadario circa i Riti, e Cerimonie, diremo breuemente, che in quanto al Canto l' Hebdomadario deue dar principio all'Offitio con quell'aggiustamento di voce, che si è già di sopra assegnato nella 4. Par. Cap. 3. Osser. 1.

Et oltre di ciò deue auuertire di far differenza da vn'Offitio all' altro in quanto alla longhezza, ò prestezza del Canto; per essempio, in vna Festa Solenne si guardi di non intuonare il *Deus in*

adiutorium tanto presto, come se fosse vn Doppio ordinario, ò vn Semidoppio, ò vna Feria: mà stia ben' auuertito di fare l'Intuonatione, ò più, ò meno adagio secondo la conditione della Festa, ò dell' Offitio, che si fà, come si disse nel fine dell' Osser. 3. del Cap. antecedente.

Nel cantare poi il Capitolo, l' Assolutione, e l'Oratione, deue parimente far differenza da vn' Offitio all' altro nel dir più, ò meno adagio: nell' intuonare poi la prima Antifona, l' Hinno, l'Antifona del Magnificat, ò Benedictus, deue osseruare quel tanto, che si è notato nell' Osser. 13. del sopradetto Cap. 3. e per ogni buon rispetto dourebbe desiderare, anzi con modesta humiltà pregare altri, che l'auuisino di quel tanto, in che egli potesse mancare circa le sudette cose.

OSSERVATIONE SECONDA.

Di quel, che s' aspetta alli Cantori deputati circa il dare, ò preintuonare l' Antifone, & altri Canti all' Hebdomadario, & ad altri del Coro.

SVuole in molti Luoghi appartenere alli due Cantori deputati alla Cantorìa, il dare, ò preintuonare l'Antifone: & in altri Luoghi si sogliono destinare altre persone, che faccino questa particolar funtione.

Si costuma ancora in alcune Chiese, di dare l' Antifona solo con le parole senza Canto, & in altre Chiese si suole preintuonare l'Antifona con il Canto; il che dourebbe osseruarsi da per tutto, perche la Preintuonatione de' Preintuonanti (supponendosi fatta con voce giusta) facilmente sarà ripigliata dall' Inuitato con l' istessa voce. Quando dunque si ha da dare l'Antifone con il Canto, il Cantore primo con il suo Compagno, fatte le debite riuerenze, e cerimonie, insegnate nelli Cerimoniali, & auuicinatosi a quello, al quale deue dare l'Antifona, glie la preintuoni con voce non vehemente nè gagliarda, ma alquanto sommessa, mà però giusta, ben modulata, e proportionata al Coro conforme alle regole del pigliar la voce; accioche essendo poi bene, e giustamente iutuonata, possi essere ancora dal Coro ben proseguita, e terminata: douendo poi dare l' Antifona senza Canto, la dij con voce sommessa, e bassa, tanto quanto possi esser sentito commodamente, presupposte sempre le debite riuerenze.

Dal-

Dall' altra parte l' Inuitato accettando dal Cantore riuerentemente l'inuito, e ringratiandolo con interno affetto, che l' habbia eletto à lodare il Signore nella Festa, ò nel Sãto, di cui si fà l'Offitio, andando riuerentemente auanti al Libro di Canto, ò stando saldo in piedi nel suo Posto, intuoni l'Antifona, ò altro Canto, che li fù preintuonato fino à due, ò trè parole al più. E se per sorte l' Inuitato ad intuonare non fosse molto prattico del modo di pigliare la prima voce à corrispondenza dell'altezza della Voce Corale, deue à maggiore honor di Dio, e suo, farsi dar la voce dal Sopraintendente del Coro; e se anco fosse poco atto à fare tale Intuonatione, per suo honore deue far cenno al principal Cantore del Coro, che la facci lui; & il Cantore senza, che la dia ad alcun'altro intuoni quell' Antifona da per se stesso di buona voglia con pace, e carità; che così si sfuggirà quello, che suole ordire l' Inimico del culto Diuino, cioè risi, distrattioni, & irreuerenza del Luogo sacro.

OSSERVATIONE TERZA.

Di quel tanto, che deuono cantare da per se stessi li Cantori deputati alla Cantorìa.

LE funtioni particolari de' Cantori, deputati alla Cantorìa, sono le quì infrascritte.

1. Intuonare tutti li Salmi, e li Cantici *Magnificat*, e *Benedictus*, con la puntuale direttione di quelle regole, che si sono assegnate nella 4. Par. Cap. 1.

2. Cantare tutti li Versetti, che si dicano dopo l' vltima Antifona di ciascun Notturno: dopo l' Hinno delle Laudi, e del Vespro, e dopo le Comemorationi.

3. Cantare l' Inuitatorio, & il Salmo *Venite exultemus*.

4. Cantare il *Benedicamus Domino* nel fine del Vespro, e Matutino, e Laudi.

5. Cantare li Responsorij breui dell' Hore diurne, & anco li Versetti de' Responsorij de' Notturni con spetiale riguardo d' aggiustare ciascheduna cosa all' altezza della Voce Corale.

6. Quando non è Festa Solenne, tocca alli Cantori intuonare l' Hinno del Matutino, delle Laudi, e del Vespro in quel modo, che si è notato nella 4. Parte Cap. 3. Osser. 13. Mà quando l'Offitio è Solenne, deuono dare, ò preintuonare, oltre la prima Antifona del-

dell'Offitio, e quella del Magnificat, ò Benedictus, anco l'Hinno all'Hebdomadario apparato: e tutte queste sopradette cose le deuono fare tutti due li Cantori insieme, quando è l'Offitio Doppio, e Semidoppio; mà quando l'Offitio è Semplice, ò di Feria, ò Vigilia, vn solo Cantore farà le sopradette funtioni: cosi anco nel Semidoppio si fà l'Intuonatione de' Salmi da vn solo Cantore.

7. Deuono ancora li Cantori intuonare tutte quelle Antifone, che seguono dopo la prima, sì nelli Notturni, e nelle Laudi, come anche nel Vespro, ciascuna però da vn solo Cantore in questo modo. Quando trà li due Cantori non si dà precedenza, e l'Offitio è Doppio, essendosi già intuonata, e replicata la prima Antifona dalla banda del primo Coro, il Cantore, che stà dalla banda del 2. Coro intuona, e dopo il Salmo replica la 2. Antifona; il Cantore dalla parte del primo Coro intuona, e replica la 3. di nuouo il Cantore del 2. Coro la 4. & il Cantore del primo Coro la 5. Antifona. Mà quando trà li due Cantori si da precedenza, il Cantore, che precede intuona la 2. Antifona, e l'altro la 3. il primo la 4. & il 2. la 5. Se poi l'Offitio è Semidoppio, douendosi intuonare il 2. Salmo dalla banda del 2. Coro, deue il Cantore del primo Coro replicare dopo il Salmo la prima Antifona, e questa cantata, intuonare la 2. & il Cantore del 2. Coro intuona il 2. Salmo, dopo il quale replica la 2. Antifona, e questa cantata, intuona la 3. & il Cantore del primo Coro intuona il 3. Salmo, dopo il quale replica la 3. Antifona, quale cantata, intuona la 4. & il Cantore del 2. Coro intuona il 4. Salmo, dopo il quale replica la 4. Antifona, e questa cantata, intuona la 5. & il Cantore del primo Coro intuona il 5. Salmo, dopo il quale replica la detta 5. Antifona. In alcuni Luoghi però si suol dare, ò preintuonare tutte l'Antifone a gli Astanti del Coro, vna per vno di mano in mano secondo la loro precedenza.

Deue anco il Cantore del primo Coro intuonare le Comemorationi, che occorrono farsi.

Mà in tutte queste Intuonationi, quelli, che le fanno, procureranno con ogni possibil modo d'aggiustarle ad vna medesima altezza di Voce Corale, seruendosi per tal' effetto delle nostre Combinationi poste nel Cap. 3. della 4. Parte. Et auuertino sempre di tenere sostentata la voce, ò più, ò meno, secondo la qualità dell'Offitio, ò Festiuità, che si celebra.

OSSERVATIONE QVARTA.

Come si debbano portare li due Cantori, quando stanno accompagnati per intuonare, ò principiare vn Canto, ò Salmo ambidue insieme.

QVando li due Cantori hanno da intuonare vn Salmo, ò altro Canto, deue sempre per ogni buona ragione quello, il quale è maggiore in sufficienza, essere il primo à dar principio all'Intuonatione, e subito il Compagno seguitare la voce dall'altro già presa. E se li Cantori fossero eguali in sufficienza, deue essere il primo à pigliar la voce quel Cantore, che stà da quella parte, dalla quale si hà da cominciare il Salmo, ò altro Canto, e l'altro seguitare la voce già presa da quello: impercioche è necessario, che sempre vno si compiaccia di seguitare la voce dell'altro: altrimenti se ciascuno di loro pretende di non voler cedere al Compagno, accaderà spesso, che vno pigli la voce, ò più alta, ò più bassa dell'altro, e volendo ogn'vno di essi tener saldo l'Intuonatione, e la voce sua, venirebbono à fare vna dissonanza molto dispiaceuole all'vdito de gli Astanti, li quali sentendo, che quei Deputati alle Diuine Lodi fanno più conto della propria estimatione, che dell'honor di Dio, in vece di essere eccitati alla diuotione, & alle Diuine Lodi, più tosto restarebbano con molta ragione scandalizati: onde sarà cosa molto lodeuole, che li due Cantori anticipatamente restino d'accordo, chi di loro habbia da essere determinatamente il primo à pigliar la voce in tutte l'Intuonationi, che hauranno da fare, accioche il tutto rieschi fatto con ogni esattezza à maggior honore di Dio, e sodisfattione de gli Vditori, e senza che v'habbia parte il nostro comun Nemico.

Del Corista, ò Direttore del Coro. Cap. III.

SEmpre fù costume, dopo che S. Gregorio distribuì il Canto, che in ciaschedun Coro, oltre l'Hebdomadario, e li due Cantori, vi sia vn Corista, il quale habbia sopraintendenza à tutti, e tutti stiano soggetti alla sua direttione, e correttione in tutto ciò, che occorre nel Canto Corale: per il che sia bene accennare ancora tutto quello, che a lui s'appartiene.

OS-

OSSERVATIONE PRIMA.

Di quello, che deue sapere il Corista per se stesso.

IL vero Direttore del Coro deue essere come la Guida, che conduce il Viandante per il retto sentiero: come il Nocchiero, che regge, e guida la Naue: come l'Intelligenza, che dà il moto à Cieli: come l'Anima, che dà il viuere al Corpo: come il Capo, al quale hanno corrispondenza tutte le membra del Corpo: e già è chiaro, che se il Capo languisce, tutte le membra restano inferme: se manca l'Anima, nõ ha più vita il Corpo: se l'Intelligenza nõ opra, cessa il moto de' Cieli: se si ferma immobile il Nocchiero, la Naue s'affonda: e se erra nel viaggio la Guida, tosto il Viandante resta smarrito, e confuso. Quindi è, che il buon Corista deue hauere bene habituata nell'intelletto, e ben' esercitata con le potenze esterne la Rettitudine del Canto Fermo, conforme si spiega in tutte le 5. Parti di quest' Opera.

In oltre deue hauere vn poco di cognitione del suonare l'Organo, ò almeno saper conoscere, e discernere in qual Tasto, ò Luogo resti la Suonata, quando termina l'Organo, & insieme doue si habbi da lasciar l'Organo per qualsiuoglia Canto, per sapere quando l'Organo è lasciato à proportione della Voce Corale, e quando nò. Deue hauere parimente cognitione della qualità delle voci, che sono in Coro, per disponere il Canto in conueniente altezza: hauere anco prattica de' Riti, e Ceremonie, che si vsano nelle funtioni del Canto Corale: altrimenti, essendo vero, che *nemo dat quod non habet*, non potrebbe mai il Corista ben reggere, e sostentare il Coro, & emendare gli errori. M. Tulio hebbe à dire lib. 2. off. che *Nec Medici, nec Imperatores, nec Oratores, quamuis artis precepta perceperint, quidquam magna laude dignum sine vsus exercitatione consequi possunt*. L'esercitio dà l'Anima, e la Vita a tutte le Professioni. Vn Medico, che non hà prattica, auuenga, che sappia tutti i precetti della Medicina, non sarà mai buon Medico. Vn Capitano, che habbia studiato per molt' anni l'Arte Militare, se non è stato mai alla guerra, non può fare impresa degna di lode. Vn' Oratore, che sia il maggior Rettorico del Mondo, se non si è esercitato bene nel recitare, non potrà mai dirsi di grand' eloquenza: Così nel Caso nostro: Non sarà mai veruno vn buon Direttore del Coro, se prima non si sia habituato, e perfettionato con la prattica, e retto esercitio nel Canto Fermo, & in altre cose concernenti al detto Canto.

OSSERVATIONE SECONDA.

Dell' Offitio del Corista.

SI come l'Offitio del Corista hà per scopo, e fine principale la Rettitudine del Canto Fermo; così il Corista istesso operar deue in Coro tutte quelle cose, che possono esser mezi proportionati, & efficaci per conseguir tal fine.

Prima. Deue esser sempre intento con l'occhio al Libro, con l'orecchio alle voci de' Circostanti, e col cuore à Dio.

2. Deue principiare, ouero dar la voce ad altri per principiare li Canti con le regole spiegate nella 4. Parte: proseguire con giusta voce li gia incominciati, tanto senz' Organo, quanto con l'interpositione dell' Organo: tener sù in tuono con la voce sua le voci altrui, acciò non vadino fuori di Tuono.

3. Ouuiare quanto sà, e può à gli errori, che dubita, si possino comettere in progresso del Canto dalli non molto prattichi, con auuisarli piaceuolmente, e con fraterno amore prima di cominciare il Canto li luoghi, ò le note, oue è pericolo di errare: compatire con carità li diffetti, e supplire à i mancamenti già nel cantare commessi.

4. Procuri ancora con ogni esattezza, che il Coro stia in voce alta, ben sostentata, e non fiacca, e che si facci differenza dal Canto delle Feste Solenni da quello de gli Offitij ordinarij, e da questi da quello di Feria: e perche molte volte si sente, che l' Hebdomadario in vn' Offitio ordinario intuonarà il *Deus in adiutorium*, tanto adagio, come se fosse vna Festa Solenne, ò al contrario in vna Festa Solenne intuonarà il *Deus in adiutorium* tanto presto, come se fosse vn' Offitio ordinario, ò Semplice, ò Feriale; e per lo più il Coro risponde con l'istessa prestezza, ò longhezza; perciò sarà spetiale incumbenza del Corista, di ripigliare subito il Canto con quella longhezza, ò mediocrità, ò prestezza di tempo, che conuiene alla Festa, ò all' Offitio, che si fa; e nel medesimo tempo far cenno a tutti gli altri del Coro, che nell' istesso modo proseguiscano tutti d'accordo con lui, come si è detto quì sopra nel Capit. 1. Osser. 3.

5. Deue con gran circonspettione rimettere il Coro in buona voce, ogni volta, che và fuori di Tuono; e quando fosse vn Semi-

tuono più basso, ò più alto della voce lasciata dall'Organo, deue ripigliare la voce corrispondente a quella dell'Organo, come si disse nella 4. Par. Cap. 5. Oss. 1. e 4. & in somma non mancar mai d'inuigilare, e d'adoprarsi, che tutti cantino, con accompagnare li deboli, far corraggio à i vacillanti; far stare li buoni appresso li poco prattici; accostarsi da per se stesso là, doue può dubitare di qualche errore; e finalmente assistere con gran diligenza, e riuerenza alle voci di tutti, acciò si possino terminare li Canti con buona sonorità à laude, e gloria di Dio, & edificatione de' Fedeli.

OSSERVATIONE TERZA.

Come il Corista debba gouernarsi nel dare ad altri la prima voce.

AVanti, che si venghi alle particolarità, douemo prima presupporre, che quando si celebra l'Offitio Solenne con gli Apparati, sogliono essere destinati per Hebdomadario, e per Cantori Persone versate, e prouette, e però non soggette alla Direttione del Corista, il quale in simili occorrenze deue lasciare in libertà de gli Apparati il pigliar le prime voci di tutto ciò, che si hà da cantare, & anco lasciare l'incumbenza alli medesimi di dare, e pigliare le Preintuonationi, e solo dourà ripigliare, e proseguire l'Intuonationi, già da essi Cantori Apparati fatte nel modo, che hor hora diremo: quando poi non si fanno gli Apparati, sogliono essere destinati spetialmente da' Regolari nel Coro per Hebdomadario vn Sacerdote Giouine, e per Cantori due Chierici, li quali Cantori deuono in spetie star soggetti in tutto, e per tutto alla Direttione del Corista; mà l'Hebdomadario, benche Giouine non è ordinariamente soggetto al Corista: mà con tutto ciò, in caso, che sia poco prattico, dourebbe per vna certa decenza, & anco per maggior riuerenza di Dio, pregare da se stesso il Corista, che gli dia la prima voce, acciò rieschi meglio l'Intuonatione; e così anco dourebbono fare gli Apparati in caso, che non fossero molto prattichi, farsi dare la Voce dal Corista, & il Corista essendone richiesto, facci questo offitio di accenargliela con riuerente piaceuolezza, e benigna carità.

Presupposto tutto questo: il Corista nel dar la prima voce dell'Intuonationi da farsi da Cantori Chierici, deue osseruare respettiuamente quel tanto, che si è detto nella 4. Parte: & oltre di ciò,

di ciò, quando anco li Chierici fossero molto deboli, deue portarsi con loro nel darli la voce in guisa della Nutrice, quando insegna caminare al Bambino; che prima tenendolo lei sotto le di lui braccia, acciò vadi sicuro, lo guida due, trè, quattro, e più passi, poi lo lascia vn tantino, per vedere, se si sostiene da se; poi di nuouo lo ripiglia, e di bel nuouo vn'altro poco lo lascia, fin che à poco, à poco si sia assicurato di sostentarsi da per se stesso: in somigliante maniera deue fare il Corista con li due Chierici deputati alla Cantorìa, quando sono deboli (benche non si dourebbono mai deputare, se non son buoni da sè, per non far diuentare la Chiesa vna Scuola, pur che ve ne siano de' buoni) deue aiutare, e guidare con la voce sua la voce loro, e tal volta lasciarli cantare qualche nota da loro stessi, di poi proseguire, almeno sotto voce qualche altra nota insieme con essi; & in somma vsare ogni diligenza in farli animo con la voce, con i cenni, e segni piaceuoli, in modo, che riesca bene non solo l'Intuonatione, mà tutto il Canto.

OSSERVATIONE QVARTA.

Come debba portarsi il Corista nel ripigliare i Canti, incominciati da altri.

CIrca il ripigliare i Canti, deue il Corista hauere molti, e diuersi riguardi, conforme alle diuerse conditioni di quelli, che hanno fatto l'Intuonatione. Sarà vn Cantore, non soggetto al Corista, il quale darà principio all'Intuonatione d'vn'Antifona, ouero altro Canto; auuenga, che tutta l'Intuonatione sia falsa, dice l'Illuminato lib. *3. c. 30.* che il Corista non deue ripigliare il Canto, fino, che non è terminata l'Intuonatione, perche d'vn male ne farebbe due, prima verrebbe à fare dissonanza, e poi darebbe disturbo all'istesso Cantore, mà lasciando terminare l'Intuonatione, come ogni douer comporta, per essere del Cantore; quanto più falsa sarà stata l'Intuonatione, tanto maggiore honore sarà poi del Corista, in ripigliare la nota seguente dell'Intuonatione in voce giusta.

Sarà vn'altro Cantore, pure non soggetto al Corista, il quale farà vn'Intuonatione, che non sarà falsa, mà solo sarà vn poco alta, ò alquanto bassa, dice il sudetto Autore, che quando l'Intuo-

tuonatione può passare, il Corista deue ripigliarla, e proseguirla nell'istesso Tuono, che fù presa: e non in altra voce, per non disturbare il Cantore, che l'hà fatta: è ben vero, che dopo cantata l'Antifona, intuonata dal detto Cantore, può, anzi deue il Corista senz'altro riguardo pigliare, ouero dare ad altri, la voce più giusta per intuonare il Salmo dopo detta Antifona, & in spetie, quando è del 7. Tuono, per l'Intuonatione del quale ben spesso bisogna vscire dalle regole date nel Cap. 1. della 4. Par. per rimettere il Salmo, e la Voce Corale in più conueniente altezza. Ma se per sorte l'Intuonatione, che fece il sudetto Cantore, fosse, ò estremamente alta, ò disorbitantemente bassa: all'hora siasi pur fatta da qualunque Cantore si voglia, che il Corista dourà con buona pace del detto Cantore ripigliarla con altra voce più giusta, e proportionata al Coro: e se l'Antifona, ò altro Canto sarà intuonato da vno de' Cantori Chierici, soggetti al Corista, potrà il Corista à suo beneplacito ripigliarlo, e proseguirlo nel modo, che più gli parerà espediente.

OSSERVATIONE QVINTA.

Del prudente riguardo douuto à gli Astanti dal Corista nel mantener sempre in Tuono il Coro; e del riuerente rispetto douuto al Corista da gli Astanti in tutte le funtioni del Canto Fermo.

GRan prudenza richiedesi nel Corista, per ben reggere, mantenere, e rimettere in Tuono il Coro con sodisfattione di tutti: & altresì gran riuerenza, e rispetto deuono mostrare gli Astanti al Corista, acciò riesca la funtione del Canto ad honore di Dio, e senza che v'habbia parte veruna il nostro comun Nemico.

Dourebbe il Corista per mantenere, e sostentare il Coro, hauere vna voce tanto buona, che soauemente superasse, e tirasse seco tutte l'altre voci del Coro; mà perche non sempre può esser tale, e molte volte succede, che altri di cattiua voce, e di poca prattica nel cantare superano la voce del Corista, e con buttar voci false fanno andare il Coro fuori di Tuono: sarà per ciò Offitio del Corista di rimetterlo in buona voce; il che può occorrere in varie, e diuerse occasioni.

Prima. Nel cantare le Cantilene lunghe, e prolisse, come li Credi, le Sequenze, li Responsorij, li Graduali, e simili: in tali

casi

casi quando l' accorto Corista s' auuede, che il Coro stà per cadere, ò che è già caduto (per così dire) à terra, deue con riuerenti maniere far cenno à tutti gli Astanti, che taccino per lo spatio d'vn ripigliamento di fiato; & in quel silentio ripigliarà la nota seguente in voce giusta, e proseguirà da per se solo anco vn' altra nota, nella voce della quale subito seguitaranno tutti gli altri, che così sarà rimesso il Coro senza disturbo; ouero senza far fare silentio aspetti l'occasione di qualche nota nel Tenore, ò vicino ad esso, e con bel modo vn tantino prima de gli altri la pigli con voce sonora, e giusta, di maniera, che gli altri ancora si rimettino à quella, e ritornino in Tuono.

2. Nel cantare l'Antifone, ò altri Canti breui: il Corista facci come sopra, e ripigli la voce giusta: mà quando la cosa si vedesse irreparabile, meglio sarà seguitare il Canto così mal composto per quel poco, che resta, senza guardare se sia, ò per ♮ quadro, ò per b molle, per non cagionare nuoua confusione; e finita che sarà (benche malamente) l'Antifona, occorrendo dopo di essa intuonare il Salmō, ò Versetto, sia cauto il Corista in rimettere il Coro col dar la voce giusta dell'Intuonatione, e se non basta dar la voce, intuoni da per se stesso giustamente il Salmo, ò Versetto, che sia; quando però non vi sono li Cantori Apparati ben prattichi, perche in questo caso toccarebbe à loro pigliare l' Intuonatione del Salmo giusta, ouero far motto al Corista, che gli assista, ò li dia la voce, ò che supplisca lui in vece loro.

3. Nel cantare li Salmi, cioè, quando à poco à poco si và calando, ò crescendo per causa delle voci false, ò per altre inauertenze, in maniera, che alla fine del Salmo si è alzata, ò abbassata molto la Voce Corale: in tali casi per replicare l'Antifona (se non v'è l' Organo) deue il Corista ripigliarla, non già secondo, che chiama l' vltima voce del *sæculorum*; mà in tal modo, che ritorni col Tenore nella solita altezza di voce proportionata al Coro.

4. Nell' intuonare li Salmi, cioè, quando nella pausa di mezo, ò nel fare la prima volta la finitione del *sæculorum* si và fuori di Tuono; ò che si è principiata, ò anco del tutto fatta l' Intuonatione del Salmo d' vn' altro Tuono diuerso da quello, che si doueua: in tali casi il Corista deue essere molto circonspetto: se l' Intuonatione del Salmo è principiata bene, e la pausa di mezo sia mal fatta: consideri, se gli basta l'animo di proseguire tale Intuonatione con rimetterla nel suo proprio *sæculorum*: se sì? la facci:

mà se

mà se dubita di non riuscire, più tosto proseguisca col *seculorum* di quel Tuono, che gli verrà in pronto, & in tal Tuono preso facci cantare tutto il Salmo: così anco facci l'istesso, quando per inauertenza si è principiata l'Intuonatione del Salmo di diuerso Tuono da quello, che si richiedeua; se vede essere difficile da rimediarui, facci proseguire tutto il Salmo in quel Tuono diuerso, che si è incominciato, e gli Astanti restino contenti di obedire al Corista senza repugnanza, e senza motiuo alcuno, perche, come affermano molte Persone saggie, il Nostro Signor Iddio ama, e gradisce più la quiete, e la tranquillità vnanime delle diuote voci, che non fà la materiale puntualità di cantare il Salmo di quel Tuono, che si doueua; tanto più che il Popolo ascoltante restarà assai più sodisfatto nel sentire à proseguire il Canto senza interrompimento, che non sarebbe nell'vdire à troncare quell'Aria del Tuono già incominciato, & entrare stentatamente, e con strepito in vn'altr'Aria diuersa.

Per questa, e per altre degne cause, che per breuità si tralasciano, conuiene, che tutti quelli, che sono in Coro, stiano immediatamente soggetti, e portino sempre riuerente rispetto al Corista, come quello, che in materia del Canto tiene il luogo del Superiore; e trà l'altre cose il Corista da gli Astanti non deue esser preceduto nel formare le voci, non ripigliato, nè tampoco corretto; e se per inauertenza commettesse qualche errore, potrà auuisarlo con benigna sommissione, e carità qualcheduno de' principali Cantori, ò più prattichi, ò più degni del Coro, e quando si stà per cominciare qualche Canto, come Introito, Alleluia, Credo, e simili, niuno ardisca di farsi sentire con la voce, nè meno farli attorno all'orecchie susurri, per parere di saperne tanto, ò più di lui; mà si deue stare totalmente in silentio, e lasciare il pensiero à lui di pigliare, ò dare la voce giusta, e proportionata al Coro; e quando è cominciato il Canto, ogn'vno vadi dietro alla voce di lui, ò adagio, ò presto, ò con pausa, ò senza, conforme esso Corista accenna, e dispone; che così richiede il buon' ordine di questo santo essercitio, di lodare col Canto Fermo la Somma Bontà di Dio, ad honore di cui sia sempre tutto ciò che fin quì si è detto.

Recapitulatione di tutta l'Opera, oue si tocca l'Origine, il progresso, le lodi, e gli effetti del Canto Fermo. Cap. IV.

PEr sodisfare in qualche parte alli Curiosi, che non s'acquietano alle semplici regole, e puri documenti prattici, senza sentirne le cause, e li principij; pare qui molto conueniente accennare in quest'vltimo Capitolo qualche cosa dell'origine, e progresso del Canto con quella maggiore sincerità, che si è potuto trouare.

Prima Inuentione, & Origine.

Parlando dunque del Canto in generale, narra il Garzoni, che la sua prima Inuentione da diuersi Autori à diuersi Soggetti viene assegnata. Plinio trà gentili nel suo 5. libro si crede, che la trouasse Amphione, d'Antiopa, e di Gioue creduto figlio. Li Greci, secondo Eusebio nell' vndecimo *de præparatione Euangelica*, attribuiscono l'Inuentione di quella a Dionisio: ma esso nel decimo della predetta Opera vuole, che Zetho, & Amphione fratelli, che à tempo di Cadmo furono, di questa Disciplina fossero veramente gl' Inuentori. Solino vuole, che quest' Arte da Candia la prima origine sua trahesse. Polibio nel 4. libro assegna à gli Arcadi il principio di questa Professione. E Diodoro nel primo vuole, che Mercurio il primo trouasse le voci dell' Armonia. Filostrato nel libro dell' Imagini, e Gregorio Giraldi *De Dijs gentium* nel Sintagma nono s' accordano con Diodoro, facendone pur Mercurio l' Inuentore. Cameleone Pontico giudica (come riferisce Atheneo nel nono libro de Dipnosofisti) che ella trahesse l' origine sua dal canto de gli Vccelli: fino a qui il Garzoni.

Principio più certo.

Mà ciò, che si sia di questi, habbiamo noi Fedeli assai più alto principio di questa Scienza; percioche nel 4. libro della Sacra Genesi, doue si fa mentione d'alcuni Inuentori delle cose artificiali, si legge, che Tubal figliuolo di Lamech (il quale fù nella sesta generatione dopo Adamo) fù il Padre, cioè il Primo di quelli,

 che

che cantano al suono della Citara, e dell'Organo; nõ che egli fosse l'Inuentore di questi Instromenti, ma che esso fù il primo a dar le regole, e'l modo di cantare armonicamente, come poi si è vsato in cantare al suono de' sopradetti Instromenti, sì di corda, come di fiato: il che egli fece (dice il Tostato) per solleuare l'animo de' Pastori da quel tedio, che suole seco apportare la cura de gli Armenti. Et aggiunge l'istesso Dottore, che essendo publica voce, e fama in quell'età, che douesse venire vn diluuio d'acqua, e di fuoco, per distruggere il Mondo, soleuano gli huomini ingegnosi per desiderio, che le loro inuentioni si conseruassero perpetuamente, scolpire in colonne di mattoni, e di marmo, l'vno de quali resiste al fuoco, e l'altro all'acqua: onde Tubal volendo, che le sue regole di canto si conseruassero, in due colonne come di sopra le intagliò, e venendo il diluuio dell'acqua al tempo di Noè, la colonna di mattone fù dall'acque consumata, e restò quella di marmo, che dicono trouarsi ancora nella Soria.

Mà dopo questo, che tutto s'è detto in generale, il primo Hinno, ouero Canzone (dice Origene sopra l'Esodo) che si sia mai nel Mondo trouata, e per le Storie sì sacre, come profane se n'habbia hauuto notitia, è quella, che il Santo Seruo di Dio Mosè illuminato dallo Spirito Santo compose, e cantò insieme col Popolo Hebreo all'hora, che liberi passando il Mar Rosso viddero indietro essere li Nemici sommersi nell'acque cõ tutto l'Esercito loro: onde per rendere gratie á Dio, cominciò *Cãtemus Domino gloriosè enim magnificatus est, &c.* e nell'istesso Cap. si legge, che la Sorella di lui chiamata Maria, anch'ella pigliando i Timpani, & altri simili stromenti, che dall'Egitto per volontà di Dio haueuano con loro portati, seguita dalle Donne del detto Popolo, cominciò à cantare l'istesse parole, che dal fratello haueua sentite. Sì che (come ben dice Filone Hebreo) tutta quella gente si era in due Cori distinta, & vnitamente con voci acute, e graui facendo soaue melodia, rendeuano gratie à Dio, loro Liberatore. Di quà poi seguitò quel costume appresso gli Hebrei, che non solo gli Huomini, ma le Donne ancora publicamente con voci, & Instromenti cantauano le lodi à Dio, sì come si comprende dal Salmo 67. parole *In medio iuuencularum tympanistriarum*, e l'osserua Genebrardo Espositore.

Impararono poi dal S. Mosè gli altri Amici di Dio à render gratie à S. D. M. col canto per li riceuuti benefitij, come Anna Madre di Samuelle, per hauer riceuuto vn figliuolo: Delbora per la

vittoria contra gl' inimici di Dio: Giuditta per hauer conseguita la liberatione della sua Patria da Holoferne: Li trè Fanciulli di Babilonia, mentre dal fuoco vedendosi miracolosamente liberati, con liete, e scambieuoli voci inuitauano tutte le Creature à benedire il Signore: Il Santo Rè Dauid con i suoi Salmi, & altri, come si può vedere nella Scrittura: mà quali fossero poi le regole, che teneuano questi buoni Hebrei amici di Dio ne' loro Canti, dice il P. Auella, che non se n'è hauuta mai regola, se non quella, che vsano nella Grammatica loro à Putti per impararli gli accenti, de quali altri si accentuano senza canto, & altri cantando ad vn modo senza diuersità di Tuoni, e modi di cantare, e crede egli, che questo modo di canto fosse conferito dall' vso *de generatione in generationem*.

Altro Inuentore.

Per il che Isidoro nel 3. libro delle sue Etimologie, per parere d'altri, e massime di Boetio lib. 1. cap. 10. afferma, che Pitagora fosse il primo, che di nuouo inuentasse il Canto, e la Musica dal suono de' Martelli, e dalla percussione delle corde distese: poiche hauendo egli (come dice Laertio citato da Fedele Honofrio) ritrouato, e donato à Greci li pesi, e le misure, sentito vn disordinato rimbombo di più martelli, determinò di ridurlo col suo sapere, & ingegno à qualche desiato concento; onde li bilanciò nella bottega di Pan Malleatore, & ad vno diede il peso (per esempio) di quattro, ad vn' altro di sei, & ad altri altro peso, come li parue à proposito, e facendoli ribattere nell' incudine, ritrouò, risultarne da essi soaue armonia; e con tal' arte ritrouò sette Voci diuerse, e non più, e le nominò con sette lettere greche, che nella nostra lingua sono A, B, C, D, E, F, G, con le quali ne formò il primo Monocordo: e con queste sette Voci, e Corde ne furono poi formate (come recita l'Auella cap. 49. e 50.) sette diuerse Melodie, dopo le quali Tolomeo, vno de' sette Rè d'Egitto, dall'istesse sette Voci, e Corde ne cauò vn' altra Melodia diuersa da tutte l' altre sette sudette: e quest' erano i loro 8. modi generali di cantare, de quali però se bene non se n'è trouata, nè veduta mai regola alcuna; sono alcuni d'opinione, che almeno in quanto al Nome siano quei medesimi, che noi chiamiamo Dorio, Frigio, Lidio, Missolidio, con li suoi Compagni.

Professori, & Autori.

E questo sudetto Monocordo con li suoi modi di cantare fù tenuto, e seguito da Platone Discepolo di Pitagora, e da Aristotele Discepolo di Platone. Mà Aristotele poi, come quello, che in tutte l'altre scienze fù contrario al suo Maestro Platone, che cominciaua, come Pitagora dall'A, e finiua col G, anche in quest'arte insegnò, che la prima delle sette Voci, e Corde, hauesse da cominciare dalla lettera B, e finisse nell'A, in questa maniera B, C, D, E, F, G, A: onde si publicarono in Athene le due celebri Academie de' Platonici, e de' Peripatetici, ò Aristotelici; mà Tolomeo, che era stato Discepolo di Platone, subito, che fù fatto Rè d'Egitto, comandò sotto pena della vita, che tutti cantassero alla Platonica, col cominciare la prima Corda, e Voce dalla lettera A, e nō dal B: morto Tolomeo ogn'vno tornò al suo primo instituto, cantando li Seguaci d'Aristotele alla Peripatetica, e gli Allieui di Platone alla Platonica.

Aumento.

Et in progresso di tempo gli Allieui dell'vna, e l'altra Accademia, che pur erano gran Filosofi, sopra le sudette sette Voci, e Corde ne ritrouorono, & aggiunsero sett'altre più intense delle prime nell'acutezza, mà perche erano respettiuameute le medesime delle prime sette nella sonorità; perciò le segnorono ancora con le medesime prime sette lettere; e così formorono vn'altro Monocordo di quattordici Corde sopra sette righe, e sette spatij, diuidendolo in due parti, cioè le prime sette Corde le segnorono con sette lettere di forma maiuscola, e le chiamorono graui, e l'altre sette segnorono cō le medesime sette lettere, mà di forma piccola, e le nominorono acute; mà con questa differenza, che li Platonici cominciauano la prima voce nello spatio dalla lettera A; e li Peripatetici principiauano nella prima riga sopra tal spatio dalla lettera B; gli vni, e gli altri però s'accordauano nell'hauere queste 14. Corde segnate con sette sole lettere; le prime sette di forma maiuscola, e l'altre di forma piccola.

Di poi altri Allieui dell'vna, e dell'altra Accademia vnirono insieme il Monocordo Platonico, che principia dall'A nel primo spa-

ſpatio, e finiſce nel g nell' vltima, e ſuprema riga con quello de' Peripatetici, ò Ariſtotelici, che comincia dal B nella prima riga ſopra l'A, e finiſce nell' a nell' vltimo, e ſupremo ſpatio di fuori, e ne formorono vno perfetto di quindici Voci, e Corde, delle quali ne compoſero anco la Mano Greca, riferita dal Zarlino, e da Franchino, e dopo eſſi dall' Illuminato lib. 1. cap. 1. nel ſeguente modo.

La Mano Greca.

1 A *proſlambanomenon.*
2 B♮ *hypate hypaton*
3 C *parhypate hypaton.*
4 D *lychanos hypaton.*
5 E *hypate meſon.*
6 F *parhypate meſon.*
7 G *lychanos meſon.*
8 a *meſe.*
9 b♮ *trite ſynemenon paramese.*
10 c *trite diezugmenon cum paranete ſynemenon.*
11 d *paranete diezugmenon cum nete ſynemenon.*
12 e *nete diezugmenon.*
13 f *trite hyperboleon.*
14 g *paranete hyperboleon.*
15 a *nete hyperboleon.*

Diuerſità de' modi di cantare.

E ſopra queſt' vltimo Monocordo inuentorono di nuouo quattro Modi generali di cantare, nominati da loro *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, & *Tetrardus*, che in lingua noſtra è l'iſteſſo, che dire Primo, Secondo, Terzo, e Quarto, i quali 4. Modi, ò Tuoni terminauano (come riferiſce l'Auella cap. 13.) in D, E, F, G, come li noſtri, & haueuano in tutto il corpo della loro compoſitione vn Diapente in mezo à due Diateſſaron, cioè vn Diateſſaron di ſopra, e l' altro di ſotto al detto Diapente, e fù ſeguitato à cantarſi con queſti quattro Tuoni gran tempo nella Chieſa, come ſcriue l' Illuminato.

Ma, perche per la grand' aſceſa, e diſceſa loro erano molto ſcommodi, e faticoſi alli Cantanti, & apportauano à gli Audienti tedio, e faſtidio, per ciò di quattro Tuoni, che erano, ne furono fatti otto con queſto limite, che ciaſcun Tuono non doueſſe trapaſſare la larghezza di otto Corde, come raccontano molti Autori: E' ben vero, che in diuerſe Chieſe, e da diuerſe Nationi, & in diuerſi tempi diuerſamente ſi cantaua: imperciochè, come ſcriue l'Auella cap. 44. li Greci, sì Platonici, come Peripatetici faceuano

in

in ogni Corda spesso due voci diuerse di quantità, e qualità da Semituono, à Semituono, difficilissime, e bruttissime, che hoggi in parte ve ne sono reliquie nelle loro Chiese, e questo modo di cantare si chiamò Diatonico, à *dia*, & *Tonos*, che vuol dire, due voci differenti in vn' istessa Corda.

Li Normanni cantauano con altro modo spetiale, e con tanti segni di Semituoni, di Comme, e di Scisoni, che era vna confusione, & impossibile ad imparare, e saperne l' origine, essendosi perso il filo de' primi Maestri, e perche questo Canto haueua tanti, e diuersi segni di quattro Comme, di due, e di più, e di meno, si chiamò Cromatico. Croma in greco, dice Papia, vuol dir colore, e così Cromatico vorrà dir colorito.

I Longobardi poi cantauano diuersamente, dicendo l'istessa nota gradatamente in diuerse Corde, facendo sempre l' istesso suono: ouero cantauano saltando da spetie, à spetie, di Terza, di Quarta, di Quinta, ò altra simile, e l'vno, e l' altro di questi modi, perche non haueua armonia, cioè sequela di note l' vna dopo l' altra, fù chiamato Canto Enarmonico, *idest sine Harmonia, seù Amphonia*.

Et altre Nationi in altre maniere cantauano, e tra l'altre, S. Agostino, parlando della Chiesa Alessandrina, doue era Vescouo S. Atanagio, dice, che solea nel cantare i Salmi, piegare, e variare tanto poco la voce dall' ordinario, che più tosto parea, che leggesse, che cantasse, il qual modo afferma Isidoro essere stato in costume ne' principij della Chiesa; e tal modo si crede, fosse chiamato Canto Semplice, ò in vnisono, perche era quasi senza variatione di voce. Nell' Oriente poi cantauano (come dice il medesimo) con maggior varietà di voci, e di Tuoni, d'onde si gustaua ancora maggior dolcezza da gli animi de gli Audienti; e questo douette esser detto Canto Variato, essendoui in esso la varietà delle voci. In Roma fino dal principio di quella Santa Sede si pigliò vn modo di mezo, cioè non totalmente come in Alessandria, nè come nell' Oriente, mà temperatamente, participando dell' vno, e dell' altro, il qual modo mezano fù poi seguito dalla Chiesa Africana, doue fù Vescouo S. Agostino, come da vna sua Lettera si comprende. In Antiochia (come narra Socrate Scrittore Ecclesiastico) da S. Ignatio si cominciò fino al tempo de gli Apostoli à cantare alternatiuamente à due Cori, e si può credere, che questo modo si nominasse Canto Corale.

In-

Inuentione del Canto Gregoriano.

Quindi S. Gregorio Magno, che sedè nella Sedia di S. Pietro dal 590. in circa fino al 605. desiderando d' introdurre l' Vniformità del Canto in tutte le Chiese, e non stimando bene di annihilare veruno de' predetti modi di cantare, compose l' Antifonario, & il Graduale con vn nuouo, & ammirabil modo, chiamato Armonico, dentro del quale restano cõseruati tutti li sudetti modi: il *Diatonico*, perche in bfa♮mi spesso si dicono due voci differenti, benche con note interposte; l'vna *mi*, e l' altra *fa*: il *Cromatico*, perche ben spesso si vedono li segni del b molle, e del ♮ quadro: l'*Enarmonico*, perche spessissimo salta da estremo à estremo di 3. di 4. di 5. e di 8. senza note frameze: il *Semplice*, come nel *Deus in adiutorium*; nell' Epistola, nell' Oratione, nel Vangelo, oue secondo l' vso Romano, ò nulla, ò poco si varia la voce: il *Variato*, come nell'Alleluia, Graduali, Responsorij, & altri tali: il *Mezano*, come il Canto de' Salmi: il *Corale*, come nel medesimo Canto de' Salmi, e d' altre cose, come si vede in tutte le Chiese l' vso del primo, e del 2. Coro: quindi non à caso il Canto Gregoriano è così diletteuole, e non à caso fà tante ordinate variationi nel suo corso; che il tutto è stato per conseruare le reliquie di quei primi Inuentori, e per spiegare viuamente gli affetti, e sensi delle parole sacre, che però vien detto Canto Armonico; e quel che ancora è di maggior momento, questa scienza del Canto, dice il P. Guido Aretino nel 3. libro della sua Musica, & Eusebio nelle sue Croniche, riferiti dall'Auella cap. 74. che S. Gregorio l' hebbe diuinamente, non constando, come consta dell' altre scienze, chi gli hauesse insegnato di Canto: di modo, che il Canto Gregoriano, si può dire, che sia cosa diuina, dettata dallo Spirito Santo, e come tale contiene in se gran misterij, e modi profondi, per i quali Sua Diuina Maestà si compiace d'esser lodata.

Inuentione della Mano di Guido Aretino.

Mà perche le quindici lettere, e sillabe, e voci, e corde de' Greci, sopra delle quali era fondato il sudetto Graduale, & Antifonario, erano molto difficili a i Latini, bisognando stare non poco tempo, auanti, che vn Spirito gentile potesse imparare à cantare

alcu-

alcuna cosa; di quì è, che il predetto Graduale, & Antifonario fù dato al P. Guido Aretino, Monaco di S. Benedetto, con spetiale incumbenza, che procurasse (come narra il sudetto Eusebio nelle sue Croniche, & il medesimo P. Guido oue sopra) di ritrouare alcune sillabe, che fossero facili à i Latini, per imparare à cantare: Per tanto questo buon Padre si pose all' oratione (come scriue l' Illuminato lib. 1. cap. 5.) pregando S. D. M. l' illuminasse di quanto desideraua, ed ecco, che Dio per sua benignità li pose in cuore, che douesse guardare all'Hinno di S.Gio.Battista, qual dice: *Vt queant laxis: vt*, prima sillaba: *resonare fibris: re*, seconda sillaba: *mira gestorum: mi*, terza sillaba: *famuli tuorum: fa*, quarta sillaba: *solue polluti: sol*, quinta sillaba: *labij reatum: la*, sesta sillaba: *Sancte Ioannes:* e con queste sei sillabe, *vt, re, mi, fa, sol, la*, ne compose vn' ordine, chiamato da Musici Essacordo di Guido; di poi scrisse le sopranominate quindici lettere greche in latino, e gli ne aggiunse quattr' altre dalla parte di sopra, cioè ♮, c, d, e, & vna greca di sotto, che è il Gamma, per dar l' honore à Greci primi Inuentori; che in tutto sono venti, e le dispose nel modo, che si disse nel principio di quest' Opera; alle quali vinti lettere distribuì poi le sudette sei sillabe con quei artificij, che iui habbiamo accennato, e ne compose la Mano comune, dentro la quale vi gionse il b tondo nella 2. e 3. Parte, e lo pose nella stanza del ♮ quadro, e così in essa si contengono li due Ordini generali di note, cioè di ♮ quadro comune, e di b molle comune, alli quali poi Boetio congiunse gli altri due Ordini, ò Sentieri nascosti di note, cioè di ♮ quadro giacente, e di b molle nascosto, il primo lo tolse da Platone, e lo giunse al ♮ quadro comune: l' altro lo tolse da Aristotele, e lo giunse al b molle comune, e l' vno, e l' altro serue nel Canto Fermo per sfuggire le durezze de' passi cattiui, e nell' Organo, per trasportare le Suonate del detto Canto Fermo, ò più alte, ò più basse, secondo l'altezza delle Voci del Coro; oltre di che in essa Mano vi si cõtengono tutte le Proprietà, tutte le Mutationi, tutti li Passi, e e tutti li Salti, ò Congiuntioni, che può fare la Voce, come si accennò nel Cap. 4. e 5. della Prima Parte.

Riduttione degli otto Tuoni, e del Canto Gregoriano allà Mano Latina di Guido.

E con l'ordinato fondamento di detta Mano ridusse le formole di tutti gli otto Tuoni à miglior perfettione, disponendo il Dia-

pente col Diatessaron di sopra per li quattro Dispari all'insù, e li chiamò Autentici; e l'istesso Diapente col Diatessaron di sotto per li quattro Pari all'ingiù, e li chiamò Placali; e perche li Canti di molti Tuoni terminauano in altre Positioni, fuori delle quattro dette di sopra, & in spetie li Canti del Quarto, che finiuano in *Are*, e quelli del Settimo in Gamma*vt*, ò in *Csaut*, & alcuni altri del Primo, e del 2. e del 3. e dell'8: che finiuano in altri Luoghi; quindi è, che trasportandoli dal suo Luogo di prima, li ridusse alle quattro comuni terminationi D, E, F, G, mediante le quali si esprimano meglio li modi, le formole, le qualità, e gli effetti di ciaschedun Tuono, & alcuni Canti, che non si poteuano così bene esprimere nelle sudette quattro Corde li trasportò dalla parte graue all'acuta, ò dall'acuta alla graue, conforme giudicò richiedere l'ordine della sua Mano latina, e questo li chiamò irregolari, come il tutto si è sufficientemente dichiarato nella 2. Parte; con dare ancora le sue Regole per conoscerli, come nella 3. Parte; e con accomodare etiandio l'Intuonationi de' Salmi à più facil regola d'intuonargli giustamente, e sonoramente, come si accennò nel Cap. 1. della 4. Parte, oltre l'altre Regole, date iui da noi per la Voce Corale.

Dilatatione del Canto Gregoriano.

Et in fine conchiuse, che per non contradire all'Autorità Ecclesiastica, si deue lasciar da parte ogn'altra sorte di Canto, & abbracciare, & esercitare questo di S. Gregorio, & introdurlo, come Canto Diuino in tutta la Chiesa *Ille maximè authoritati Ecclesiæ contradicit* (scriue il detto P. Guido, riferito dall'Auella cap. 74.) *qui propter alios Cantus Diuinum Beati Gregorij penitùs prætermittit:* & in effetto in breue tempo si dilatò (si può dire) da per tutto, poiche, composto il Canto del Graduale, e dell'Antifonario, e ritrouato il modo facile della Mano latina per impararlo; questo Santo Pontefice eresse in Roma vna Scuola di detto Canto, e deputò Cantori, con darli entrata, e stanze sufficienti per tal'esercitio, dalla qual Scuola tutta l'Italia ne restò imbuita, e poi la Frãcia, e la Germania ne pigliorno esempio per accomodarne le Chiese loro; e la Chiesa Inglese (come raccontano Beda, e Tomaso Vualdense, che fù di quei Paesi) per essere ammaestrata nelle regole del Canto Romano tenne questo mezo: Benedetto Abbate

della

della Chiesa di S. Pietro in Bertagna, trouandosi in Roma riceuuto con molta carità da Papa Agatone, che gouernò la Chiesa Romana nel 680. da questo impetrò di cõdurre nella detta sua Chiesa Giouanni Maestro di Capella di S. Pietro, & Abbate di S. Martino, acciò nel suo Monasterio la maniera del Canto di tutto l'Anno insegnasse, come in S. Pietro di Roma si costumaua: e così fù esequito, e da questo principio à poco, à poco per tutto quel Paese il Canto della Chiesa Romana si sparse, e di mano in mano si dilatò in altri Luoghi, e Paesi, eccetto nella Chiesa di Milano, doue già S. Ambrogio era Vescouo, e diligentissimo intorno al Canto Ecclesiastico, la maniera del quale fù da esso tolta dalle Chiese Orientali, come da S. Agostino si comprende: e nelle Chiese di Spagna, massime in Toleto, oue si osserua l'Instituto di Sant' Isidoro.

Titoli, & effetti mirabili del Canto Gregoriano.

E non è da marauigliarsi, che così facilmente s'introducesse l'Vniformità di questo Canto Gregoriano quasi da per tutto, perche egli è ornato di sì eccellenti, & insigni titoli, che d'auantagio non si potrebbe imaginare.

Primieramente vien chiamato dal predetto P. Guido nelle sopracitate parole *Canto Diuino*, e con giuditio, stante che S. Gregorio lo compose col dettame dello Spirito Diuino, che in forma di Colomba ben spesso fù veduto sopra del suo Capo; tanto più, che non costa, chi gli habbia insegnato di Canto, & anche perche in esso vi si racchiudono Misterij Diuini: oltre di che, quando il Nostro Signore, Maestro, e Capo di S. Chiesa, compita la Cena con gli Apostoli, per render gratie al Padre, quiui cantò vn' Hinno, *& Hymno dicto* (dice S. Matteo) oue dimostra S. Agostino, che questa parola *Hymnus* significa quella lode, che si dà à Dio cantando, in maniera, che se non v' interuiene il Canto, non si può dire veramente Hinno, vi è opinione, che quel Canto, che fece all' hora Christo con gli Apostoli in quell' vltima Cena, fosse somigliante à questo di S. Gregorio.

2. E' anche detto *Canto Angelico*, poiche molti sono di parere, che quel Canto Celeste *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus exercituum*, che fecero quei Serafini di Paradiso, veduti da Isaia al 6. d' intorno all' altissimo Trono della Maestà Diuina; e quell' altro Canto, che fecero gli Angeli *Gloria in excelsis Deo, & in terra pax*

 homi-

hominibus bona voluntatis nella Notte sacra del Natale del Signore, fosse nella medesima forma di questo di S. Gregorio: al che si confà assai quel, che scrisse Socrate Scrittore Ecclesiastico, parlando della Chiesa d'Antiochia, oue dice, che Sant' Ignatio, Coetaneo de gli Apostoli, e Vescouo di quella Città, hebbe vna Celeste visione di Angeli, da quali senti con voci rispondenti l'vna all'altra, à Coro, à Coro cantare le lodi della Santiss. Trinità, e secondo quella maniera ordinò il modo del cantare nella sua Chiesa. E Filone Hebreo, il quale fù in Roma al tempo di S. Piètro Apostolo, & hebbe seco lunghi ragionamenti, e molta domestichezza (come afferma S.Girolamo) scriuendo i costumi di quei primi Christiani, nominati da lui Esseni, ouero Essei dalla Santità della vita secondo S. Giò. Grisostomo, ouero, perche vna gran moltitudine de gli Esseni antichi Hebrei fossero venuti alla Fede Christiana, dice, che la mattina leuandosi veniuano in vn' Oratorio, detto all' hora Cenacolo, e quì faceuano due Cori, vno d' Huomini, e l' altro di Donne, ciascuno de' quali, hauendo il suo Direttore, guidaua il tutto con ordine marauiglioso: e l' istesso esser stato in costume appresso li primi Christiani, afferma Giustino Filosofo, che fù poi Christiano, e Martire: così anco Clemente Alessandrino, e Cipriano; mà Basilio Santo nell' Epistola 69. descriue così bene, e minutamente l' vso del cantare à Coro nell' hora del Matutino, e d' altri tempi, che pare proprio, che habbia veduto, e sentito il Coro delle Chiese Catedrali, e de' Religiosi de' nostri tempi, affermando, che questo si costumaua appresso i Fedeli dell' Egitto nell' vna, e nell' altra Libia, appresso i Thebei, i Palestini, i Fenici, i Siri, e quegli, che habitauano vicino all' Eufrate.

Oue si noti occasionalmente, che in quei tempi due cose erano in vso per quell' antica simplicità: la prima, che i Laici d'ogni età, e conditione si metteuano à cantare col Clero: la 2. che le Donne insieme con gli huomini nella Chiesa soleuano cantare: questa seconda, per togliere al Demonio, & alla malitia de gli huomini ogni occasione di male, fù tolta, come si hà ne' Decreti del Sinodo Antiocheno: la prima ancora fù vietata, come si hà dal Decreto del Concilio Laodiceno, percioche da quella mescolanza nasceua tal' hora tanta confusione di voci (per esserui di quelli, che del cantare erano ignoranti) che s'impediua, e disturbaua quella soauità Angelica del Canto, che suol muouere l' animo à Diuotione.

Per

Per questo si trouano ne' Dottori sacri, massime in S.Gio.Grisostomo, in S.Clemente Alessandrino, in S.Girolamo, & in altri molte riprensioni contra quelli, che nella Chiesa cantando senz'ordine, e discrettione, senza modestia, e regola alcuna, disturbauano la melodia, e dolcezza delle diuine lodi, che si esprimeuano da quei buoni Christiani con quel loro Canto a Coro a Coro imparato da gli Angeli, e simile a questo nostro Gregoriano.

3. S'intitola in oltre dal sudetto P. Guido *Canto piano*, perche richiede di sua natura esser cantato adagio, posato, e con diuota grauità, come si disse nel Cap. 1. di questa 5. Par. Off. 3. e poi anche, perche ci rende piana, facile, & ageuole la strada per portarci col nostro affetto in Dio, leuandoci quel fastidio, e tedio, che tal volta gli Animi nostri sogliono sentire ne' Diuini Offitij per la loro continuatione quotidiana, percioche, come dice S. Isidoro, sì come l'oratione ci sostenta, così il salmeggiare ci diletta, perche (dice egli) la dolcezza del Canto de' Salmi ricrea gli Animi addolorati, sollieua gl' infastiditi, sueglia i sonnolenti, & inuita ad vna dolce compuntione il peccatore: e perciò se la laude vocale è stata giudicata necessaria (come dice S. Tomaso) per muouere l'affetto dell' huomo in Dio; così fù conueniente questo Canto, per mantenerlo suegliato, e (per così dire) alato, e sempre solleuato, e diretto verso S. D. M.

4. E non senza giuditio vien'anche chiamato comunemente *Canto Fermo*; perche tutti li Cantanti deuono fermare la lor voce nel medesimo tempo sopra l' istessa nota, come già si disse altroue, à differenza del Canto Figurato, in cui nell' istesso tempo altri alzano, & altri abbassano la voce assieme col suono. Si può con tale occasione notare, che appresso S. Giustino Martire, S. Clemente Alessandrino, e S. Agostino, il primo de' quali visse l' Anno 153. il 2. l'Anno 196. e l'altro l'Anno 415. si troua, che à loro tempo non era ancora in vso il cantare sopra il suono de gl' Instrumenti nè da Corde, nè da fiato, come si fà nel Canto Figurato, e ne anco si troua, che si vsasse al tempo di S. Gregorio, che visse fino al 605. anzi ne meno al tempo di S. Tomaso d' Aquino, che viueua nel l'Anno del Signore 1273. come il Caietano sopra la sua 2. Parte, & il Nauarro *de Horis Canonicis* dottamente dalle sue parole raccogliono, e la ragione si può dall' istesso cauare: perche gli Antichi Christiani reputauano, che per eccitare, e tenere suegliato gli Animi alla diuotione, fosse mezo più che sufficiente il Canto

Ecclesiastico puro senz' altro aiuto d' Instromenti, ò di contrapunto, essendo che (come dice il medesimo, citando Aristotele) il suono de gl' Instromenti muoua per sua natura assai più à delettatione del Corpo, & al piacere del senso, che ad altra buona dispositione dell' Animo, come sarebbe alla Diuotione: la doue il Canto Fermo, composto da S. Gregorio, hà vn non sò che di più efficacia nell' eccitare alla Diuotione, che non hà il Figurato; perche nel cantare bene, e puntualmente il Canto Fermo; vi si sente vna dolcezza diuota, lontana da ogni vanità, prouocatiua alla modestia, alla temperanza, & alla sapienza; & in somma viene rimosso occultamente l'affetto humano dalle cose terrene, e soauemente solleuato in Dio. Per questo nella Capella del Sommo Pontefice (come soggiungono il Caietano, & il Nauarro) non vi sono per anco stati introdotti li Stromenti, nè tampoco il proprio Canto Figurato: si può dunque probabilmēte credere, che il Canto Gregoriano hauesse il titolo di Canto Fermo solo nel tempo, che si cominciò à introdursi il Canto Figurato, le di cui otto sorti di note, secondo, che riferisce per traditione d' altri il Banchieri nella sua Cartella à car. 30. furono inuentate in Parigi da vn Filosofo Francese detto Giouāni de Muris l' anno 1353. Mà si dice ancora Canto Fermo, perche nello stare in Coro à cantare deue ogn' vno fermare il cuore, e la mente in Dio con tutte quelle sorti di attentioni, & intentioni, che si sono spiegate nel Cap. 1. Oss. 5. di questa 5. Par. essendo questo il fine del Canto Fermo.

5. Si denomina finalmente *Canto Armonico* à differenza del Canto Diatonico, Cromatico, & Enarmonico, perche in esso vi s' includono misteriosamente molte sorti d' Armonie, che sollieuano l' huomo, e lo portano, ed attrahono soauemente con l' affetto in Dio suo Creatore: in prima vi s' include il significato di quel mirabile ordine, ò temperamento, che Iddio hà inserto in tutte le cose, per il quale pare, che tutte si nutriscano, e si conseruino; non essendo cosa vscita dalla mano di Dio senz' Armonia, la quale fù trouata da Pitagorici nelle Sfere Celesti, e non sono mancati di quelli, che dissero, i Cieli trà loro far marauigliose Consonanze, non però conosciute, nè auuertite da gli huomini per il lungo vso, e consuetudine, che vi hanno fatto con l'orecchio; & altri dissero, che se ne gli Elementi non vi fosse ordine, e consonanza, tutto il Mondo andarebbe in ruina; mà singolarmēte ci rappresenta quella perfettissima Armonia, che si troua nell' huomo, e quanto al

cor-

corpo, e quanto all'Anima, come l'osseruò il Cauallier Marini trà Moderni nelle sue Dicerie sacre; la quale se nel corpo si dissolue, succedono l'infirmità, e se nell'animo, mille vitij, e dissolutioni di costumi. Sì che il Canto Armonico trouandosi occultamente in tutte le cose, mà perfettissimamente nell'huomo, come quello, che è fatto ad imagine, e similitudine di Dio; nõ sarà maraglia, che habbia virtù efficace, di attrahere occultamente l'affetto humano al Cielo, & à Dio Creatore del tutto: e molto ben lo prouò Agostino Santo, quando nel principio, che venne alla S. Fede, con grand'ardore scriue di se medesimo, quanto si compungesse in sentendo cantare nella Chiesa i Diuini Offitij, e quante lagrime di dolcezza spargesse: O quanto piansi (dice lib. 6. Conf. cap. 6.) quando nella tua Chiesa (Signore) sentij soauemẽte cantare i Salmi, e gl'Hinni in lode tua: quelle voci penetrauano dà gli orecchi miei all'intimo del cuore; e quiui illuminandomi la tua verità, ardeua l'affetto, e da gli occhi scorreuano lagrime con mio incredibile diletto. Et altroue dice: Quando (Signore) mi ricordo delle lagrime, che io hò sparse in sentendo cantare i Diuini Offitij nel principio della mia Cõuersione; confesso essere in questa pia cõsuetudine di cantare grandissime vtilità; fin quì S. Agostino: ond'hebbe molto ragione S. Gio. Grisost. nel Salmo 41. di esortare i suoi Popoli à sì nobile esercitio cõ tali parole: Niuna cosa è, che tanto bene sollieui l'Animo dalla terra; lo separi da vincoli del senso; l'affettioni alle cose Celesti, e gli faccia dispreggiare ogni cosa terrena, quanto le Diuine Laudi, cantate con dolce melodia; percioche l'istessa natura nostra per la conuenienza, e proportione grande, che hà con i Versi, e col Canto, ne piglia tanto diletto, che fino i teneri Bambini, mentre pendono dal petto, e dalle poppe della Madre, se piangano, ò siano da alcuna cosa trauagliati, con niun'altra maniera si quietano, e consolano, che col Canto. Le Nutrici al sicuro per quello, che si vede ad ogn'hora, non altramente, che cantando parole vezzose, e puerili, quà è là per casa portandogli, li danno riposo, e gli fanno pigliare il sonno. I Viandanti, cõ cantare diuerse cose, si allegeriscono la molestia del viaggio. I Contandini, quando stanno nel campo, ò potando le viti, ò vendemmiando l'vue, ò calcandole nel Torchio, in che modo passano la noia delle fatiche, se non cantando? I Nauiganti mentre faticano col Remo, e le Dõne, quando nel tessere, & accomodare le Tele occupano tutto il giorno, nõ si vanno cõsolando col cantare?

è donde questo, se non perche l' Animo nostro per sua natura dall'vdire il Verso, & il Canto, subito sente consolatione, e piacere? dunque lo Spirito Santo, accioche li Demonij non introducessero trà noi Canzoni lasciue, che ogni virtù distruggono; volle che ci fossero i Salmi, i quali essendo cantati, ci apportassero, e piacere all' orecchio, e giouamento allo Spirito; e sono queste parole di S. Gio. Grisostomo.

Conobbe tutto questo quel Seruo di Dio dell' Ordine di S. Francesco in Salamanca chiamato F. Gio. Hortolano, quando ad vn Curioso rispose: Dalla Terra al Cielo essendoui vn spatio molto grande, l'Animo pieno di cose terrene hà bisogno, che pian piano si scarichi da pensieri curiosi, il che conseguendosi facilmente col Canto, si troua poi atto à solleuarsi, & vnirsi con Dio.

Quindi nõ è da stupirsi, che i Demonij, come nemici dell' Vnione, e della Concordia, habbino sempre perseguitato, e perseguitino il Canto Armonico, honesto, e pio, mentre cagionando esso sì buoni effetti, lo fuggono come cosa à loro odiosissima; e con ragione, perche il Canto Armonico massime di parole sacre rappresentando alla loro memoria l'Armonia di Paradiso, gli riduce al pensiero, quando hauendogli Iddio creati con gli Angeli buoni, e subito fatto di essi vn bellissimo concerto, ordinando, che le loro volontà, come tante voci in varij modi si vnissero, & accordassero con la Diuina; questi come superbi essendo vsciti di Voce, e di Tuono, nè volendo humiliarsi in domandar di nuouo la voce à Dio, come Corifeo del concerto, furono nell'abisso precipitati, doue con perpetuo disordine, e confusione viuendo s'ingegnano sempre quanto possono, di perseguitare non solo l'Armonia interiore, che fanno i Giusti con le loro volontà vnite, e conformate à Dio: mà ancora il Canto Armonico esterno nella Chiesa, e ne' Diuini Offitij, operando con mille suggestioni, di confondere, e distruggere l'Armonia nella lode di Dio; anzi s' affaticano di diuertire in varie maniere l'animo, e l'inclinatione di quelli, che sono dedicati al Coro, dallo studio di così meritorio, e gioueuole essercitio del Canto Gregoriano. Piaccia dunque al clementissimo Iddio d'accendere nel cuore di tutti gli Ecclesiastici vn santo, & ardente zelo d'intraprendere il camino in questa Via retta della Voce Corale, cõ studiare, e pratticare con ogni diuota, e puntuale maniera queste Osseruationi del Canto Fermo à maggior lode, honore, e gloria di S. D. M. della B. Vergine, e di tutta la Corte del Cielo.

IL FINE.



TAVOLA
DE' CAPITOLI, ET OSSERVATIONI,
Che si contengono in tutte le cinque Parti di quest'Opera.

PARTE PRIMA.

Prat-

PARTE SECONDA.

PARTE TERZA.

PARTE QVARTA.

Ta-

Com-

Com-

Com-

IL FINE.

Errori notabili trascorsi nella Stampa.

		Errori.	Correttioni.
pag. 1.	lin. 2.	esercititio	esercitio
2.	4.	G	C
	15.	nella	nelle
6.	2.	le regole	le righe
	20.	Osser.10.	Osser.9.
16.	8.	mancano queste parole	Al cc essendo vnite due sillabe, *sol, fa*, in quel spatio dirassi cc*solfa*.
	9.	in quel spatio	in quella riga
21.	13.	nel Cap.17.Oss.3.	nella 5.Par. Cap.1. Oss.3.
23.	24.	in tutto il Cap.7.	nella 2. Par. Cap.2.
57.	20.	Tuono	Suono
90.	23.	mancano queste parole	ò che stà vna Quinta sopra
152.	1.	OSS. SESTA.	OSSER. TERZA.

Altri molti errori di lettere scambiate, ò d'Ortografia, si rimettono alla Correttione del benigno Lettore.

PARTE TERZA.

PARTE QVARTA.

Ta-

Com-

Osser.

Com-

PARTE QVINTA.

IL FINE.

Errori notabili trascorsi nella Stampa.

pag.	lin.	*Errori.*	*Correttioni.*
1.	2.	esercititio	esercitio
2.	4.	G	C
	15.	nella	nelle
6.	2.	le regole	le righe
	20.	Osser.10.	Osser.9.
16.	8.	mancano queste parole	Al cc essendo vnite due sillabe, *sol, fa*, in quel spatio dirassi cc*solfa*.
	9.	in quel spatio	in quella riga
21.	13.	nel Cap.17.Oss.3.	nella 5.Par. Cap.1. Oss.3.
23.	24.	in tutto il Cap.7.	nella 2. Par. Cap.2.
57.	20.	Tuono	Suono
90.	23.	mancano queste parole	ò che stà vna Quinta sopra
152.	1.	OSS. SESTA.	OSSER. TERZA.

Altri molti errori di lettere scambiate, ò d'Ortografia, si rimettono alla Correttione del benigno Lettore.